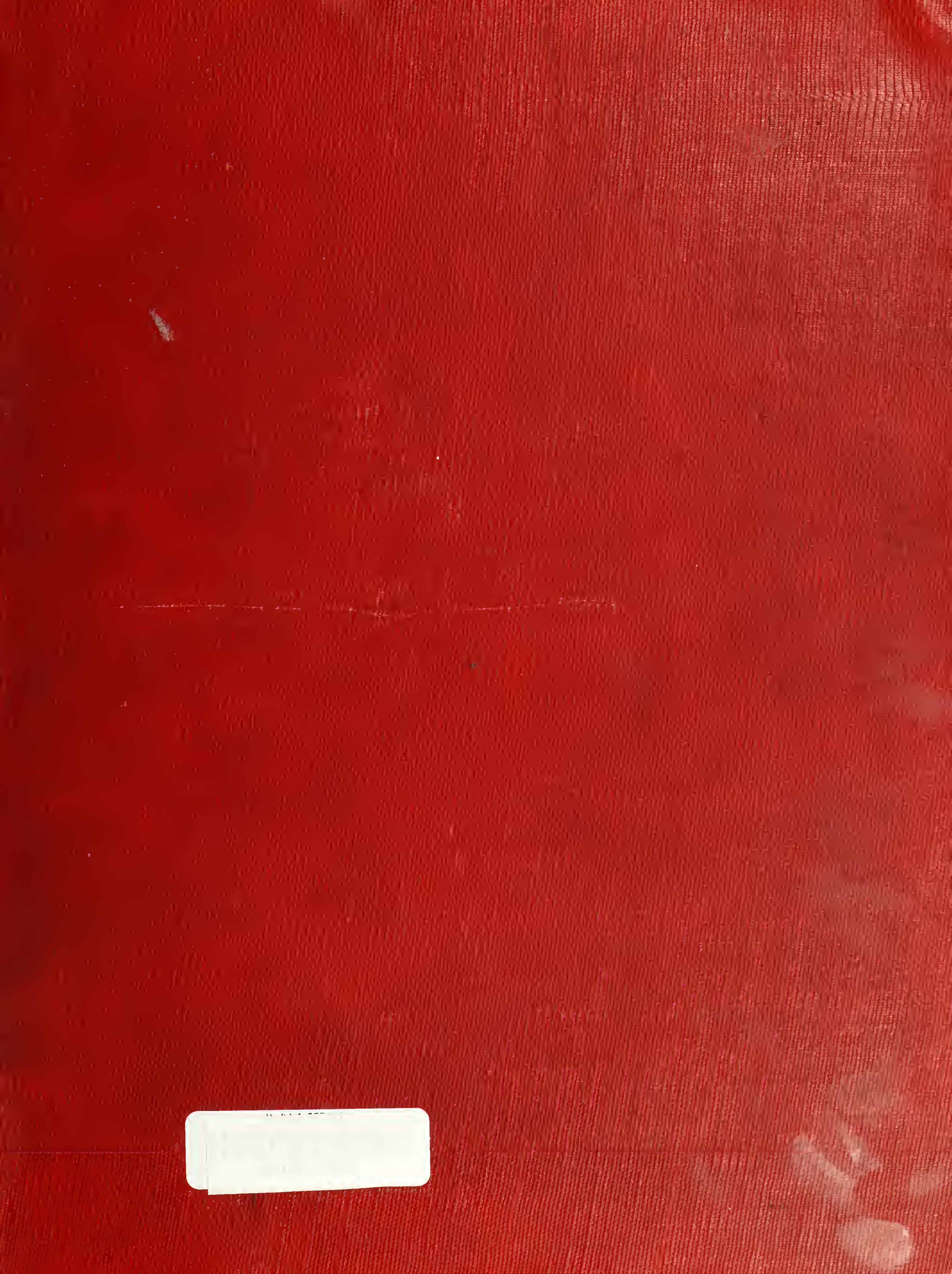


PALÉOGRAPHIE MUSICALE

X

psest-Institut der Erzabtei Beuron.

L· S · PL·

P. D. Raphael Kögel O. S. B., Wessofontanus novam viam depingen-
te photographica palimpsestorum invenit, conservantem, ut experti
dices omnino illaesos et immutatos, simulque plurima in ipsis anti-
scripturae vestigia hucusque velata manifestantem. Quam viam in-
euronensem Confratrem ultro docuit eo fine, ut archiabbatia Beuro-
acultate copiaque gauderet publicandorum tabulis phototypis palim-
m nova hac ratione depictorum. Quare consilium ortum est condendi
n »*Spicilegium Palimpsestorum*« varia scriptorum genera compre-
: Biblica, liturgica, patristica, classica, etc. Singula volumina formae
. (c. 41×31 cm), quae separatim comparari possunt, congruo numero
um phototyparum succinctaque praefatione constabunt. Regula erit,
ographa in ipsis reproducta modulum originalium codicum adaequent.
rs Kögeliana duplicem usum admittit. Unus rescripti codicis inferio-
a antiquiorem scripturam pallescente superiore seu recentiore retegit
hodus I, quam pagina 3. lectori ostendit; alter ambas scripturas ex-
(= Methodus II.), sed antiquiorem non tam aperte quam Methodus I.
mquam utiliore pro editionibus phototypis utemur.
rimo depingere intendimus Codicem Sangallensem Nr. 193, cuius scri-
nferior (Saeculi VI.?) antiquissima simul et uberrima fragmenta Danielis
anslationem s. Hieronymi praebebit. Non textus solus momenti est, sed
uoque scriptura. Codex c. 150 folia rescripta suppeditat mensurae
s. Volumen igitur edendum c. 150 tabulas solide colligatas compre-
, quas officina V. cl. I. B. Obernetter Monacensis procurabit. Pre-
quod re pensata censebitur moderatum, statuimus pro Subscriptoribus
rk (75 francs), pro aliis emptoribus 80 Mark (100 francs).
Qui praedictum volumen acquirere volunt adiacentem subscriptionis
lam notis necessariis expletam nobis benigne ac tempestive remittant.
numerus subscribentium conveniens evaserit, praeparationem editionis
poterimus, quae anno sequenti 1913 in lucem prodeat. Subscriptionis
s die 1. Decembris anni currentis 1912 concludetur.
Plurimi antiquitatis cultores arduo nostro studio faveant, precamur,
ntes fore, ut nobis aliquid bonis litteris illustrandis parare liceat.

Notk. Langenstein O. S. B.,
Dirigens Instituti photographus;

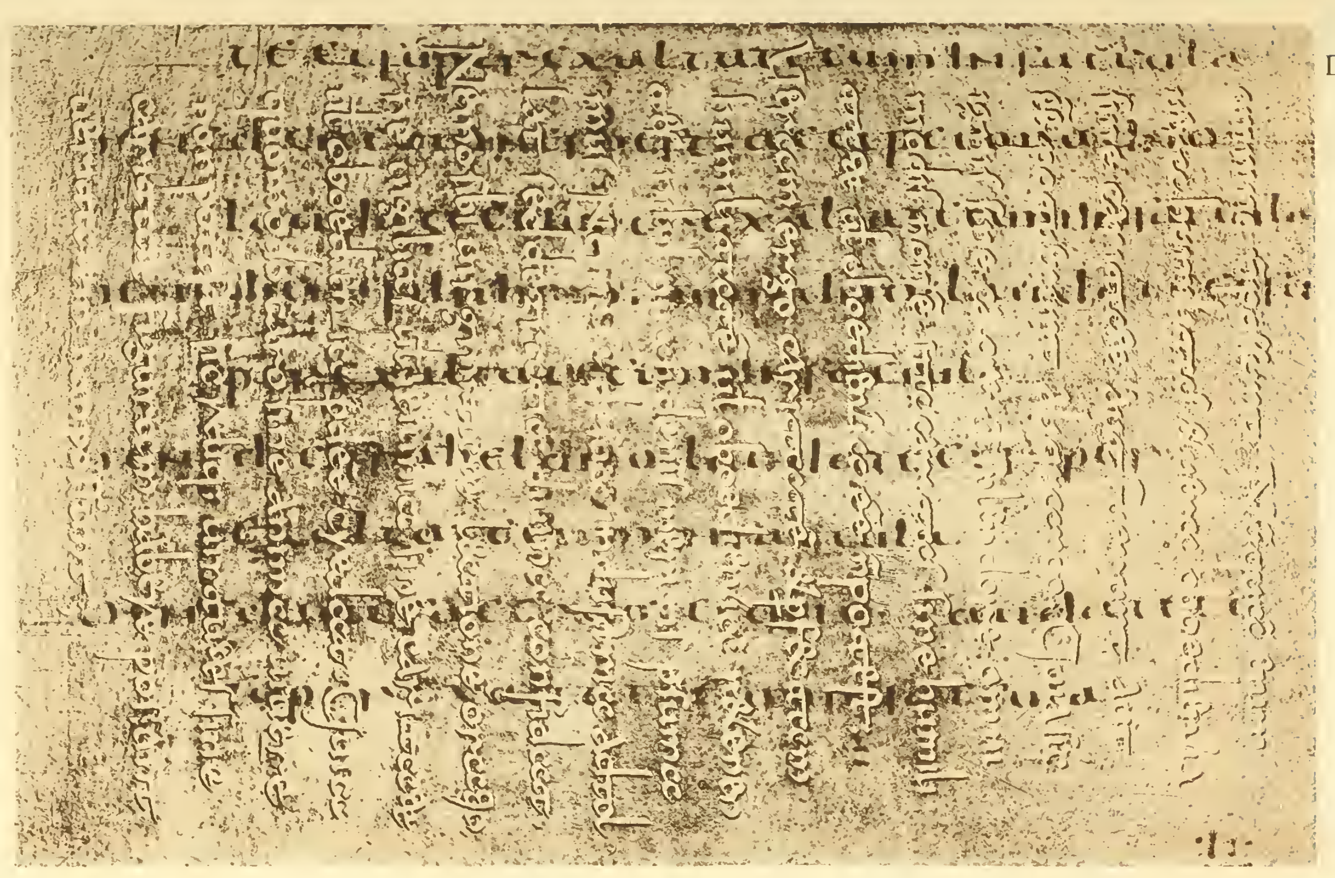
P. Anselmus Manser O. S. B.
eiusdem bibliothecarius;

P. Raphael Kögel O. S. B.,
Consultor permanens Instit. Beuronensis.

Beuronae, mense Iulio A. D. MCMXII.

omnino n̄ possunt. Nūquā enim
uerę humilitates & uerę oboedientia
sine caritate aut fuerunt aut
ēē potuerunt aliquando. Quia sic
ignis sine calore ut splendore omni
modis non ē. ita caritas sine humili
tate ut oboedientia ēē n̄ potest;
Ueram ergo caritatē & perfectam
humilitatē ut oboedientiā retinen
tes. nihil quasi de nīs meritis p̄suma
mus. Nemo se de sua industria extol
lat. sed de gratia diuina confidat.
Nemo sibi uirginitatē lectionē oratio
nē uigilias ut ieiunia sine caritate
ut oboedientia p̄desse credat. Quia
quomodo caro sine anima uiuere
non potest sic reliq; uirtutes sine
caritate figuram habere possunt
ueritatem non possunt;

Cod. Sangall. 193, pag. 103. secundum photographiam ordinariam.



Eadem pagina iuxta photograph. methodi I. modo descriptae.

Nota des Photochem. Laboratoriums Wessobrunn b. Weilheim, Bayern.

Kein Bibliothekar oder Besitzer von Palimpsesten sollte es versäumen, den primitiven, wertvollen Text dieser Handschriften der Wissenschaft zugänglich zu machen.

Das photochem. Laboratorium Wessobrunn führt die Aufnahme des primitiven Textes nach Methode II. zu dem geringen Preis von 2.50 Mark pro Seite aus, nach Methode I. zu 4.— Mark, wenn das Format den Umfang von 18×24 cm nicht übersteigt. Größere Formate können meistens mit Nutzen auf 18×24 cm reduziert werden. Sonst kleiner Preisaufschlag. Die Photographien werden später, ohne Kosten für den Besitzer der Codices, ev. in Lichtdruck herausgegeben, wenn nicht das Gegenteil vereinbart wurde.

Die Codices werden *sorgfältigst* behandelt, *keinen chem.* Reagentien irgendwelcher Art unterworfen, und in feuer- und diebessicherem Stahlschrank aufbewahrt.

Wegen der großen Auslagen unseres Laboratoriums sind die Photogramme sofort nach Empfang zahlbar.

Probeaufnahmen zu gleichen Preisen. Porto und Verpackung extra.

Zuschrift erbeten in Deutsch, Französisch, Italienisch, Englisch, Spanisch, Portugiesisch, Lateinisch.

P. Kögel O. S. B.

TYPIS S. MARTINI DE BEURON.

PALÉOGRAPHIE MUSICALE

LES PRINCIPAUX

MANUSCRITS DE CHANT

GRÉGORIEN, AMBROSIEN, MOZARABE, GALLICAN

PUBLIÉS EN FAC-SIMILÉS PHOTOTYPIQUES

SOUS LA DIRECTION

DE DOM ANDRÉ MOCQUEREAU

MOINE DE SOLESMES

X



SOCIÉTÉ DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

DESCLÉE & Cie

(ANCIENNEMENT DESCLÉE, LEFEBVRE ET CIE)

TOURNAI (Belgique)

1909

ILLUSTRISSIMO AC REVERENDISSIMO

JOHANNI BAPTISTAE CAHILL

EPISCOPO PORTSMUTHENSI

IN GRATI ANIMI TESTIMONIUM ET MONUMENTUM

SOLESMENSES

D. D. D.

ANTIPHONALE MISSARUM SANCTI GREGORII

IXᵉ — Xᵉ SIÈCLE

CODEX 239 DE LA BIBLIOTHÈQUE DE LAON

AVANT-PROPOS

Plus que jamais la question du *rythme* des mélodies grégoriennes est à l'ordre du jour; la récente publication du Graduel Romain — édition vaticane — n'a fait que l'aviver, la rendre plus urgente et plus pratique.

Ce rythme, où le prendre?

Évidemment là où il se trouve : dans les anciens manuscrits qui nous le présentent, conjointement avec la mélodie, sa compagne inséparable.

Il est surprenant qu'une vérité si simple n'entraîne pas l'adhésion de tous, et qu'on s'ingénie, dans la restauration grégorienne, à séparer deux choses unies l'une à l'autre aussi étroitement que l'âme l'est au corps.

Prendre, dans les manuscrits les meilleurs, — ceux de Saint-Gall, par exemple, — les notes, les groupes de notes, les intervalles, et négliger volontairement, écarter sciemment les *signes rythmiques* de durée, d'intensité, de nuances qui animent et colorent ces notes et ces groupes, c'est rester à mi-chemin d'une sérieuse restauration et tomber dans une inconséquence qu'il est aussi difficile de comprendre que d'expliquer.

Voici, sans doute, ce qui a pu donner lieu à une semblable méprise.

Dans le cours des siècles, la Tradition *mélodique* et la Tradition *rythmique* n'ont pas eu le même sort. La première, grâce à Dieu, s'est maintenue à peu près intacte, à travers les âges, jusque dans certains imprimés du XVIIIe siècle; elle n'a jamais été complètement perdue.

La *Tradition rythmique*, au contraire, a été totalement perdue. Son abandon a commencé de très bonne heure. Au XIe siècle, l'état des manuscrits nous révèle une grande inégalité dans la figuration plus ou moins parfaite du rythme primitif. Dès le début, ce *rythme* a été livré, plus encore que la *mélodie*, à l'enseignement oral; il n'a pas été écrit avec la même régularité, la même constance, la même universalité que celle-ci; de là sa prompte décadence, sa perte absolue.

Il est nécessaire d'avoir des idées très nettes sur ce sujet; nous transcrirons ici ce que nous en avons dit déjà dans le *Nombre musical grégorien.* La place et l'importance du *codex Laudunensis* 239 dans l'histoire du rythme se trouveront en même temps fixées, et l'on s'expliquera le choix qui a été fait de ce Graduel pour figurer dans notre Recueil paléographique.

Sans conteste, les manuscrits de notation sangallienne sont les documents rythmiques les plus parfaits et les plus intelligibles.

« A un degré à peine inférieur se placent les manuscrits d'écriture *messine*, répandus dans un rayon assez étendu autour de Metz, et même jusque dans la Haute Italie, par exemple à Como. Le plus fidèle, — à notre connaissance, — dans cette école, à la tradition rythmique, est le codex de Laon, n° 239, X[e] siècle, qui déjà cependant manifeste un léger déclin dans l'expression de la tradition primitive. Les manuscrits de Verceil (Bibl. du Chapitre, n° 186) et de Milan (Bibl. Ambrosienne, n° E. 68) sont aussi très précieux, mais le déclin s'accentue et fait prévoir, à bref délai, la décadence du chant grégorien causée principalement par l'abandon des *signes rythmiques* dont l'intelligence se perd insensiblement.

« Malgré cela, entre les deux écoles, messine et sangallienne, la concordance *rythmique* est étonnante : preuve péremptoire qu'*un seul rythme*, déterminé parfois jusque dans ses détails les plus fins, mais imparfaitement figuré, s'imposait dès l'origine, au monde catholique tout entier.

« Les autres représentants de la même École calligraphique sont loin d'avoir conservé la tradition rythmique avec la même pureté et la même fidélité : ils font encore usage des signes, mais trop souvent à l'aventure et sans les comprendre. Toutefois ces précieux débris d'une tradition expirante témoignent de l'existence et de la vie de cette tradition, et apportent encore leur concours à sa restitution.

« Plusieurs autres familles, en Italie, en France, en Aquitaine, etc., offrent des traces indiscutables des mêmes traditions, et chaque jour une étude plus approfondie des documents en fait découvrir de nouvelles.

« Il y a aussi des manuscrits qui n'ont presque plus rien, ou même rien conservé des signes rythmiques. On ne saurait les alléguer contre l'existence de la tradition, et surtout contre le témoignage positif des différentes classes de manuscrits *rythmiques :* ils se taisent sur ce point

capital, et c'est tout. Les *codices non rythmiques* sont par rapport aux *rythmiques* comme serait un texte sans ponctuation, sans accentuation, en face d'un texte soigneusement accentué et ponctué; comme sont, de fait, les textes primitifs hébraïques de la Bible, en face des mêmes textes munis de points-voyelles, et des accents massorétiques qui en arrêtent et en définissent la ponctuation, l'accentuation, la lecture et jusqu'au sens lui-même. Il y a d'un côté précision, de l'autre incertitude; — ici perfection, là imperfection; et nullement contradiction (1). »

Le manque partiel ou même complet de signes rythmiques dans certains manuscrits du Xe ou du XIe siècle n'entraînait pas, à cette époque, de sérieuses conséquences pour la pratique; alors la tradition, tant *mélodique* que *rythmique*, était vivante et l'enseignement oral suppléait à tous les défauts — et ils étaient nombreux — des notations *in campo aperto*. Le maître était obligé d'entrer dans les plus petits détails : il indiquait, avec les moindres intervalles, la durée, l'intensité des notes, les nuances, enfin tout ce que les documents sangalliens et messins nous ont transmis avec le plus grand soin.

Mais quand vint la notation sur lignes, — XIe - XIIe siècle — seule, la *mélodie* fut transcrite, les *signes rythmiques* délaissés furent bientôt oubliés. Et ce sont ces manuscrits de décadence rythmique auxquels on veut s'en tenir obstinément, comme types d'une restauration définitive! Encore si la tradition rythmique s'était conservée quelque part, les maîtres, comme autrefois, pourraient s'en pénétrer et la transmettre à leurs élèves! Où est-elle, cette tradition, en dehors du témoignage des deux plus grandes Écoles grégoriennes du moyen âge et des autres manuscrits qui en ont plus ou moins conservé des traces?

Le corps *mélodique* est à peu près reconstitué; l'âme manque, ou du moins l'âme grégorienne des anciens temps. On a bien essayé et même réussi, au moyen du rythme dit oratoire, à infuser dans ce corps un peu de vie; combien languissante, froide et pâle, si on la compare à la sève jeune, généreuse et chaude qui circule dans les cantilènes liturgiques de Saint-Gall et de Metz. Pour notre compte, nous n'en avons vraiment compris les beautés artistiques et les influences priantes et sanctifiantes que le jour où, laissant de côté nos impressions personnelles et dépassant

(1) D. A. MOCQUEREAU, *Le Nombre Musical Grégorien*, Tournai, 1908, p. 156.

les lois vagues et générales du rythme oratoire, nous nous sommes assujettis résolument, simples disciples, aux règles musicales de nos vieux moines, décidés à nous en imprégner et à les exprimer aussi fidèlement que possible dans notre chant. Avec elles seulement nous avons retrouvé le style, l'esprit, l'art grégorien.

Il y a peu d'années, les *codices* de Saint-Gall étaient seuls reconnus comme *rythmiques* et, bien que les représentants de cette École fussent, à la belle époque, répandus partout en Allemagne, en Suisse et même dans les pays avoisinants, *l'unicité* de leur témoignage, en faveur de la tradition *rythmique*, servait de prétexte aux adversaires pour la repousser. « Les fameux signes romaniens de Saint-Gall, disait-on, appartenant à une école particulière, n'ont pas droit à faire loi et à s'imposer, en ce qu'ils présentent de particulier, à la pratique universelle... » Et encore : « La tradition catholique, qui ne peut être celle d'une école particulière, ancienne ou moderne... etc.. »

Or au moment même où l'on traçait ces lignes — Janvier, 1906 — la bonne Providence, qui nous achemine progressivement, en dépit des résistances humaines, vers une restauration intégrale des mélodies liturgiques, nous mettait à même de répondre et de réduire à néant l'exception qui nous est opposée.

Une étude générale et comparative des différentes classes de manuscrits nous démontrait que les prétendues *particularités rythmiques* des *codices* sangalliens se reproduisent presque partout et spécialement dans les manuscrits de l'École de Metz, surtout dans le *Laudunensis 239*, et qu'en conséquence, la *Tradition rythmique* figurée par « les fameux signes romaniens » de l'École particulière de Saint-Gall se trouve être exactement la *Tradition rythmique de toutes les Églises du monde catholique.*

Et comme nous n'avons pas l'habitude de nous en tenir à de vagues paroles, ou à de gratuites affirmations, dès le mois de Juillet 1906, paraissait dans la *Rassegna Gregoriana* un article intitulé : « *La Tradition rythmique grégorienne à propos du Quilisma.* »

Là, nous avons prouvé que les indications rythmiques qui, dans l'École de Saint-Gall, marquent une prolongation des notes devant le *quilisma*, ne lui sont pas particulières : elles se retrouvent dans la nota-

tion des autres Écoles avec des formes graphiques qui, pour être différentes, n'en expriment pas moins la même prolongation. Notre conclusion était celle-ci :

« La tradition rythmique de l'École sangallienne, que l'on peut dire aussi allemande, n'est point isolée, comme on l'a cru jusqu'ici. La notation, les signes rythmiques, les lettres romaniennes employées par les moines de la grande abbaye ne sont que l'expression graphique de l'exécution mélodique et rythmique primitive des mélodies grégoriennes, *exécution* qui se trouve reproduite dans les manuscrits des diverses Écoles, sous des formes graphiques différentes, mais équivalentes, en Italie, en France, en Espagne, partout.

« Les *codices* sangalliens n'ont donc en rien modifié la tradition rythmique des antiques mélopées romaines : ils s'accordent, nous aurons l'occasion de le montrer, jusque dans les plus minutieux détails, avec les documents rythmiques italiens, français, messins, qui ont conservé dans leur propre séméiographie la primitive tradition (1). »

Mais cette étude sur le *quilisma* ne saurait nous suffire; nous aimons à produire, en faveur de nos dires, des faits nombreux et indiscutables : nous voulons employer, à propos de l'existence de la *Tradition rythmique universelle*, les procédés de persuasion qui nous ont servi autrefois à prouver l'existence de la *Tradition mélodique universelle*, niée alors comme la première l'est encore aujourd'hui.

Il est instructif de revenir un peu en arrière : il y a des analogies frappantes entre l'histoire passée et celle qui se déroule actuellement.

Il y a vingt-cinq ans, lorsque, sur l'ordre de D. Couturier, abbé de Solesmes, D. J. Pothier publia (en 1883) le *Liber Gradualis* qu'il avait préparé pour l'usage de la Congrégation bénédictine de France, les partisans de l'édition médicéo-ratisbonnienne, alors officielle, manifestèrent une grande irritation : ils avaient tant d'intérêt à faire croire que leur édition écourtée, mutilée contenait le Cantus Gregorianus « *quem semper Ecclesia Romana retinuit, proindeque ex traditione confirmior haberi potest illi, quem in Sacram Liturgiam Summus Pontifex Sanctus*

(1) *Rassegna Gregoriana*, Juin-Juillet 1906, col. 251.

Gregorius Magnus invexerat » ! (Bref de la Sacrée Congrégation des Rites, 14 Août 1871) (1).

La mélodie grégorienne restituée, à peu près, dans sa pureté primitive leur infligeait un démenti catégorique! Désormais Solesmes fut l'ennemi, et rien ne fut épargné pour détruire son œuvre et présenter les moines de ce monastère et leurs amis comme des fils révoltés contre l'autorité du Saint-Siège.

Les adversaires de la *Tradition mélodique* commencèrent par affirmer que l'édition de Solesmes (1883) ne pouvait contenir le chant de saint Grégoire, parce que ce chant était perdu depuis longtemps et ne pouvait être retrouvé; ils oubliaient, en parlant ainsi, qu'ils s'étaient flattés eux-mêmes de le posséder.

Il fallait répondre, et la seule réponse possible, à ce moment, était la publication des documents, des manuscrits. La création de la *Paléographie musicale* fut décidée.

Le premier volume publié fut *l'Antiphonale Missarum* 339 de la bibliothèque de Saint-Gall. La comparaison entre ce manuscrit et le *Liber Gradualis* solesmien prouvait que celui-ci contenait les véritables mélodies de l'Église romaine.

Une preuve aussi péremptoire devait convaincre, ce semble, les plus obstinés. Il n'en fut rien. Les adversaires de la *Tradition mélodique* prétendirent qu'un seul manuscrit ne prouvait rien, que d'ailleurs les manuscrits répandus dans le monde entier *ne s'accordaient point entre eux*, et que, vu ces divergences, la restitution du vrai chant grégorien était impossible.

Assertion purement gratuite! Mais comment publier les centaines de *codices* dispersés dans les bibliothèques de tous les pays?

Une pièce musicale fut choisie (la mélodie du *Répons-Graduel Justus ut palma*) et reproduite d'après *219 Antiphonaires* d'origines diverses du IX[e] siècle au XVII[e] siècle. Toutes les Églises — Italie, Suisse, Allemagne, France, Belgique, Angleterre, Espagne — furent appelées à témoigner

(1) *Mémoire sur les Études des Bénédictins de Solesmes concernant la restauration des mélodies liturgiques de l'Église Romaine* (adressé à Sa Sainteté Léon XIII), Solesmes, 1901, p. 6. En réponse à ce *Mémoire*, signé par le R[me] D. Delatte pour l'École paléographique de Solesmes, Léon XIII adressait à l'Abbé de Solesmes le Bref *Nos quidem*, du 17 Mai 1901, qui préparait le retour du Saint-Siège à l'antique Tradition grégorienne.

dans cette enquête, et toutes témoignèrent en faveur de la *Tradition mélodique* grégorienne, en versant à notre collection, toujours *la même mélodie*, celle du *Liber Gradualis* solesmien.

La preuve était faite. Les adversaires se réfugièrent derrière le grand nom de Palestrina : Palestrina auteur de la Médicéenne, auteur de l'édition ratisbonnienne, quel argument! Monseigneur Carlo Respighi (1) et le R. P. Dom Raphael Molitor (2) eurent bientôt fait de dissiper cette fantasmagorie. La cause était gagnée.

Aujourd'hui ce n'est plus l'existence de la *Tradition mélodique universelle* qui est niée, c'est celle de la *Tradition rythmique universelle :* les objections sont de même nature et de même valeur.

Une École ne suffit pas, dit-on.

Soit. Déjà nous avons répondu à cette fin de non - recevoir en montrant, à propos du *quilisma*, l'existence d'une *tradition rythmique universelle.* Voici que nous apportons, avec le *codex Laudunensis 239* qui sera publié en entier, le témoignage d'une seconde École aussi célèbre et presque aussi répandue que celle de Saint-Gall. La concordance mélodique et rythmique des deux notations, pourtant si dissemblables, ressort déjà des nombreux exemples comparatifs donnés dans le *Nombre musical grégorien.*

Mais nous ne devons pas anticiper sur l'analyse qui sera faite de cette notation dans les pages suivantes. Après une rapide description du manuscrit, il conviendra de le laisser parler lui-même. Sa reproduction phototypique n'est pas, du reste, notre dernier argument.

Quarr Abbey. En la fête de la Nativité de Notre-Dame, 1909.

---

(1) C. RESPIGHI, *Giovanni Pier Luigi da Palestrina e l'Emendazione del Graduale Romano.* Rome, 1899. — *Nuovo Studio su G. P. L. da P...* Rome.

(2) R. MOLITOR, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom,* 2 Vol. Leipzig. 1901, 1902.

LE MANUSCRIT 239 DE LAON.

I. — Description Générale.

239. In 4° sur vélin. — (Graduale) — IXe siècle.

Provient de Notre-Dame. Noté en musique d'un bout à l'autre. L'A de *ad te levavi*, etc. premier dimanche de l'Avent, occupe presque toute la première page. Ce manuscrit est très-endommagé par l'humidité (1).

Telle est la description officielle et bien incomplète du manuscrit. Voici d'autre part ce qu'en a écrit Éd. Fleury :

« Manuscrit n° 239. — In-quarto sur velin. *Graduale romanum*. Provient de Notre-Dame de Laon.

« Seconde moitié du IXe siècle.

« Ce manuscrit ne contient qu'une seule grande lettre illustrée et coloriée. C'est un A majuscule qui commence un titre en onciales bicolores, alternativement une ligne pourpre clair et une ligne verte. A part un peu de maigreur, c'est le type d'un genre et d'un âge qu'on reconnaît à première vue... Cette majuscule reçoit sa consécration de date d'un grand A aussi, qui se trouve dans la Bible latine du roi Charles-le-Chauve (840-877), connue sous le nom de *Bible de St-Denis* (Bibl. Imp.) (2) et qui contient de nombreux exemples d'initiales franco-saxonnes.

« Ce livre, d'ailleurs fort détérioré par l'humidité et par un séchage imprudent qui a déplorablement raccorni toutes les feuilles du parchemin, est très curieux au point de vue de la notation de la musique dont les neumes ressemblent beaucoup à notre sténographie moderne. L'écriture d'onciale caroline est très-remarquable. Les titres sont écrits en onciales rouges systématiquement maigres (3). »

Le manuscrit consiste en 88 feuillets, que reproduit le présent volume. Nous donnons en outre le facsimilé de la feuille de garde du commencement, non numérotée, à raison du titre qu'elle porte. Ce titre atteste la perte de quelques feuillets à une époque relativement récente : *Ad calcem reperiuntur antiphonæ diversæ pro litaniis majoribus*. Cette note paraît être du XVIIe siècle.

(1) *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques des Départements*, tome 1, 1849, p. 149.

(2) Actuellement : Bibl. Nationale de Paris, manuscrit latin 2. — Voir divers facsimilés de ce codex dans L. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits de la B. N.* volume des planches; pl. XXVIII, nos 1, 4 et 5.

(3) Édouard Fleury, *Les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon* étudiés au point de vue de leur illustration. 1re partie; Laon, 1863, p. 52. — On trouve à la planche 6 de cet ouvrage un facsimilé en noir de l'A initial. Nous donnons nous-mêmes la page entière avec les couleurs de l'original.

Depuis cette date, non seulement les antiennes auxquelles il est fait ici allusion ont disparu, mais encore, comme le remarquait déjà Fleury, le manuscrit tout entier a subi des détériorations à jamais regrettables; les derniers feuillets sont très abîmés, et le parchemin est, par endroits, si cassant qu'on le croirait cuit au four. Aussi la photographie a été une opération des plus délicates, et il a même été impossible de développer certains plis, de ramener à un même plan des ondulations du parchemin qui cachent quelques neumes, au bas des pages.

Anciennement notre codex n'a eu ni foliotation, ni pagination; même les divers cahiers qui le composent n'ont aucune signature. La foliotation actuelle, moderne, est inexacte; le manuscrit compte bien 88 feuillets, mais il y a deux feuillets cotés 2, et le folio 12 n'a jamais existé : la numérotation passe, sans lacune, de 11 à 13. Du dernier feuillet, qui serait le 89ᵉ, il ne reste plus que quelques vestiges dont nous essaierons d'identifier les fragments. Suivant notre habitude notre reproduction sera paginée.

Depuis 1869, il existe une copie-calque presque intégrale de ce manuscrit, exécutée par D. Pothier. Elle est précédée d'une courte préface latine. Le codex y est daté « *circa Xᵘᵐ sæculum* ». Nous ne pouvons omettre de citer le passage suivant, qui montre bien l'importance que l'on attribuait déjà, à cette époque, à ce manuscrit :

« *Illud autem in præfato Codice magni faciendum quod nil ibi reperitur nisi pure romanum, inscribuntur Stationes ad Ecclesias Urbis antiquitus institutæ, Natalitia Sanctorum passim Officiis de Tempore interponuntur, Alleluia ad calcem libri rejiciuntur; notulæ musicæ primigeniis veterum neumatum figuris constant, quibus tamen (res haud parvi momenti, et in libris, præter San-Gallenses, rara) inspersæ conspiciuntur quædam ex litterulis quas Notkerus Balbulus* significativas *appellat, etc., quae omnia veram antiquitatem sapiunt et genuinam sinceritatem libri demonstrant* (1). »

Le calque de D. Pothier, excellent malgré quelques inexactitudes, commence à la page 7 de notre édition. Il s'arrête à l'*Alleluia. ℣. Redemptionem* inclusivement (p. 176); le plus souvent les versets d'offertoires, dont la notation a quelquefois disparu, n'ont pas été reproduits, sinon par les premiers mots de leur texte. Il forme un volume in-quarto de 222 pages auxquelles on a joint récemment un *Index* d'une trentaine de pages (2).

(1) D. Pothier dit de même dans les *Mélodies Grégoriennes* (éd. in 8°, 1880, p. 77) : « Les lettres, mises également en vogue par le chantre Romanus, sont nommées *significatives* par le bienheureux Notker, qui en donne la clef. » Mais l'épithète de *significatives* n'est pas de Notker; elle est d'Ekkehard IV (✠ 1036) dans ses *Casus Sancti Galli* (*ap. Pertz, Mon. Germ. Hist.*, Scriptorum tom. II, 1829, p. 103) : *In ipso quoque* [Antiphonario] *primus ille* [sc. Romanus] *literas alphabeti significativas notulis, quibus visum est, aut susum, aut iusum, aut ante, aut retro assignari excogitavit. Quas postea cuidam amice querenti Notker Balbulus dilucidavit.*

(2) C'est d'après cette copie que la *Cæcilia* de Trèves a reproduit quelques pièces dans ses Suppléments lithographiés pour les *Mitglieder des Choralvereins*, 1873, pp. 38 et 41 : Off. *Tollite portas* (sans les ℣℣.); Com. *Revelabitur;* Aña. *Dominus dixit*; ℟. *Tecum principium*; Off. *Lætentur cæli*; Com. *In splendoribus*; Aña. *Lux fulgebit*; ℟. *Benedictus qui venit.*

§ I. — Additions.

Le Codex 239 paraît avoir été en usage, selon toute vraisemblance dans la Cathédrale de Laon, jusque vers le XIII[e] siècle, pour être alors sans doute remplacé par un autre livre noté sur portée. C'est pour le mettre en harmonie avec quelques changements ou développements liturgiques que fut ajouté, tout au commencement du manuscrit, un cahier de quelques feuilles. Plusieurs mains écrivirent successivement les différentes pièces qui devaient augmenter la masse première.

Afin de mettre en lumière la provenance laonnaise, et aussi d'arriver à fixer l'âge de notre manuscrit, nous devrons nous étendre un peu sur ces préliminaires. Nous comparerons le codex 239 soit avec les *Ordinaires* de Laon déjà publiés, soit, lorsqu'il y aura lieu, avec l'Antiphonaire Prémontré dont on sait l'étroite parenté avec la liturgie de l'Église de Laon.

Nos conclusions cependant ne sauraient être définitives, car il ne nous a pas été possible, en raison de notre éloignement, de consulter certains manuscrits de la Bibliothèque de Laon, plus anciens que les Ordinaires, et dont la provenance est certaine. Nous arriverons ensuite à l'étude de notre *Antiphonale Missarum* en lui-même, puis à celle de sa notation.

Voici la liste des adjonctions avec l'indication du jour où il faut les rapporter.

Page 1. Trait *Tu es petrus*, pour la fête de la chaire de S. Pierre, p. 30 du manuscrit.

Trait *Ave maria*, de l'Annonciation (1).

Page 2. Trait *Diffusa est*, de la Purification de Notre-Dame (2).

Page 3. Com. *Exaltent eum* (sur la même mélodie que *Dico autem vobis* et *Optimam partem* du Graduel Romain), pour la Chaire de S. Pierre, p. 30 (3).

Page 4. Avec l'antienne *Ecce karissimi* et son ℣. *Ecce mater nostra*, nous sommes à la procession du deuxième Dimanche de l'Avent (4).

L'*Alleluia*. ℣. *Specie tua* fait double emploi avec celui qui est noté dans le corps du manuscrit, page 168.

L'*Alleluia*. ℣. *Verbo Domini* se chantait à la fête de la Transfiguration (5), au lieu du ℣. *Benedictus es* de la Trinité.

(1) D'après l'*Ordinaire* d'Adam de Courlandon (publié par le Chan. Ul. Chevalier : *Ordinaires de l'Église Cathédrale de Laon*, 1897, p. 261). Cet ouvrage est du XIII[e] siècle.

(2) *Ibid.*, p. 246. Ce Trait est encore en usage dans la liturgie norbertine, mais avec des variantes considérables, tant pour le texte, qui est plus court, que pour la mélodie.

(3) *Ibid.*, p. 254. Il faut noter que la messe de ce jour est formée de pièces dont la réunion est assez rare, et qu'elle est identique dans notre manuscrit et dans l'*Ordinaire* cité.

(4) Cette attribution est justifiée par l'*Ordinaire* de Lisiard, Doyen de Laon au XII[e] siècle (Édition U. Chevalier, loc. cit., p. 25). Plus tard cette antienne fut remplacée par le ℟. *Rex noster* (*Ibid.*, en note).

(5) *Ordinaire* d'Adam de Courlandon (*loc. cit.*, p. 310-312) : *In Transformatione Domini*. Sauf ce verset, la messe est exactement celle de la Trinité. L'*Ordinaire* de Lisiard indique deux versets alléluiatiques pour cette dernière fête (p. 160) : 1° *Benedictus;* 2° *Verbo Domini*. Il ne fait aucune mention du Graduel *Benedictus es*. La Trinité a donc ici, comme dans quelques autres manuscrits, une messe de type pascal; de même pour tout le reste de la semaine où l'on répétait la messe du dimanche. Cependant, dès le mardi, une correction postérieure fait chanter le ℟. *Benedictus* suivi de l'*Alleluia*. ℣. *Verbo* (*Ibid.*, p. 162, note g).

Le verset *Viri galilei* nous transporte au jour de l'Ascension, comme l'indique une addition postérieure, page 123 (1).

D'après cette même addition, le verset qui suit : *Non uos relinquam*, servait au même jour de second verset (2).

C'est au jour de la Pentecôte (p. 125) qu'appartient le verset *Spiritus sanctus procedens* (3) ; il se trouve aussi en quatrième lieu dans la série des alléluias du samedi des Quatre-Temps indiquée page 128.

Le verset *Sancte Elygi* paraît tout à fait local (4). Nous ne l'avons rencontré que dans un seul manuscrit du Musée Britannique, *Egerton* 857, d'origine inconnue (5), de la fin du XIe siècle. Eu égard à cette circonstance, peut-être aurait-on le droit de dire que ce manuscrit vient de Noyon où sont encore conservées les reliques de S. Éloi ; d'ailleurs Laon et Noyon ne sont guère éloignées, géographiquement.

Le texte de ce verset semble avoir été composé en l'honneur de S. Éloi (6); il a été ensuite appliqué, en changeant simplement le nom du saint, à S. Nicolas et à S. Maur.

(1) Cette addition est confirmée par l'*Ordinaire* de Lisiard (*loc. cit.*, p. 144).

(2) L'*Ordinaire* indique comme second *Alleluia* le ℣. *Ascendens*. L'Antiphonaire prémontré de Bellelaye, du XIIe siècle, conservé au collège de Porrentruy (Suisse), a les mêmes versets que notre manuscrit, mais une main postérieure les a remplacés par ceux-ci : 1° *Non vos relinquam* et 2° *Ascendens xps in altum* (p. 226). Ni l'un ni l'autre ne se trouve d'ailleurs noté dans ce codex, dans son état actuel. Au Graduel romain le ℣. *Non vos relinquam* a sa place au dimanche dans l'octave de l'Ascension. Le texte musical de Laon présente d'importantes variantes avec le texte officiel récemment publié.

(3) Dans l'*Ordinaire* (*loc. cit.*, p. 154), il est transféré du dimanche au lundi.

(4) Il est dans l'*Ordinaire* d'Adam de Courlandon, (*loc. cit.*, p. 204).

(5) On en trouvera des facsimilés dans *Musical Notation of the Middle Ages* (Londres, 1890), pl. VIII, et dans la *Pal. Mus.* tome III. pl. 158. Le Rev. W. H. Frere, dans la Préface du *Graduale Sarisburiense* (Londres, 1894), propose à tout hasard, et sans preuve, de le faire venir de Metz (p. liii) ; du moins la notation est sûrement messine.

(6) Ce texte revient sous deux formes assez voisines dans un office propre de S. Éloi contenu dans le manuscrit lat. 12.044 de la Bibl. Nat. de Paris (fol. 218v seqq.) : d'abord la première antienne des Ires Vêpres : *Sancte Eligi, tu dulcedo pauperum, tu pius consolator miserorum, ora pro nobis*; puis c'est le Répons de ces mêmes Vêpres : *Sancte Eligi, tu dulcedo pauperum, tu impar consolator, ora pro nobis*. Le manuscrit est un Antiphonaire de Saint-Maur, du XIIe siècle. Cet office de S. Éloi ne se trouve pas encore dans ce que nous pourrions appeler une édition antérieure de cet antiphonaire (Paris, Bibl. Nat. lat. 12.584), du XIe siècle. On est donc en droit de supposer qu'entre ces deux dates se place la composition de l'office, ou du moins son adoption à Saint-Maur. Un supplément de diverses pièces, ajouté à ce manuscrit au commencement du XIIe siècle, fait mention (fol. 215) de l'*Alleluia*. ℣. *Sancte Maure, tu dulcedo* etc., avec la même mélodie que dans notre codex de Laon.

Le même texte, sous la même mélodie, se retrouve dans le manuscrit C. 132, de la Bibl. Nat. de Madrid, originaire du Royaume des Deux-Siciles et du XIIe siècle. [Voir sur ce manuscrit dans le *Journal des Savants*, 1908, p. 42-49, un article de M. L. Delisle : *Un livre de Chœur Normano-Sicilien conservé en Espagne.*] C'est d'après ce manuscrit, et peut-être d'après un autre, — car il y a des variantes autrement inexplicables, — que notre mélodie a été adaptée au ℣. alléluiatique de la Messe de S. Jacques, le Patron de l'Espagne : *O Sidus refulgens Hispaniæ*, dans le récent Propre vaticano-espagnol.

Nous croyons intéressant de donner ici, sur lignes, le texte du manuscrit de Laon, en raison de sa rareté même :
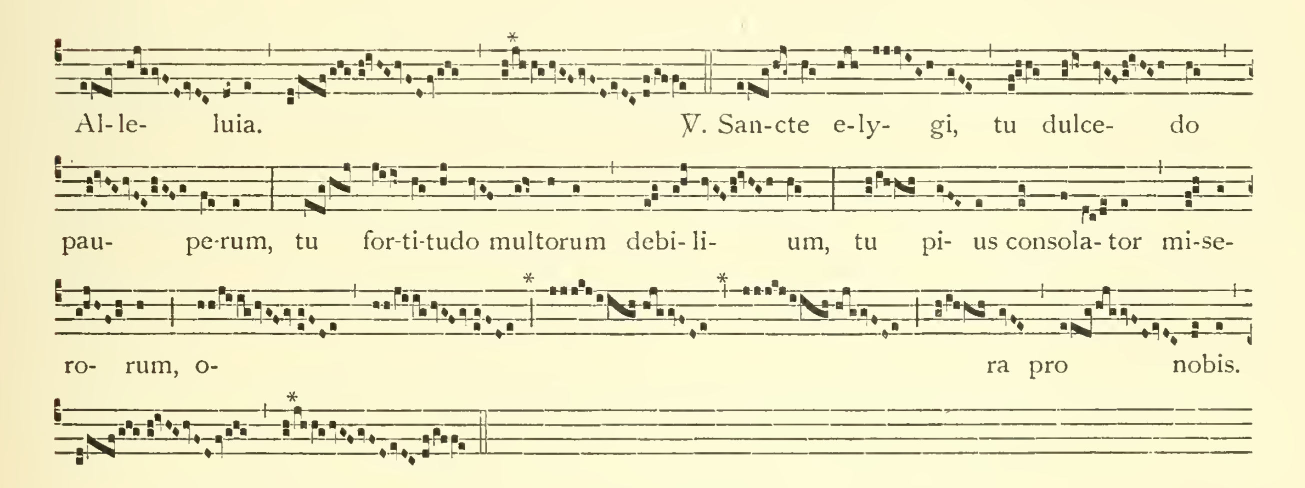
A remarquer l'emploi fréquent, dans les neumes de ce verset, de la lettre ꞅ. C'est la première fois que nous rencontrons des lettres significatives dans notre manuscrit. La valeur de cet ꞅ est la même que dans les manuscrits de Saint-Gall : *sursum*. Elle sert dans le cas présent, comme on peut en juger par la traduction donnée en note, aux passages signalés par un astérisque, autant à désigner une note élevée qu'à prévenir une erreur possible, en raison de la similitude tonale apparente de deux neumes voisins. La main qui a transcrit ce verset est différente de celles qui précèdent et de celle qui suit, qui a copié le reste de ces additions jusqu'au bas de la page 6.

Le verset *Ego sum pastor* appartient à la *Dominica* II [post albas], page 112 (1).

C'est à la messe de la Dédicace qu'il convient de rapporter le verset *O quam metuendus*. C'est encore une pièce assez rare. Notre manuscrit n'en fait aucune mention à la page 121, et l'*Ordinaire* d'Adam de Courlandon (2) semble l'ignorer. Il se trouve dans le manuscrit déjà cité du British Museum (Egert. 857, fol. 38v), mais n'y est pas noté; cependant l'écartement des syllabes prévu pour la notation montre bien que le copiste avait en vue le chant du manuscrit de Laon, le seul, croyons-nous, qui ait été en usage (3).

Page 6, nous rencontrons le ℣. *Paraclitus spiritus*. Notre codex l'attribue, — toujours de seconde main, — au dimanche de la Pentecôte (p. 125) et au samedi des Quatre-Temps (p. 128) (4). La mélodie n'en est pas inconnue. Cest une adaptation, et très réussie, du bel *Alleluia*. ℣. *Justi epuleutur*. Elle n'est plus en usage.

O crux benedicta, sur la même mélodie, n'a pas été indiqué à l'unique fête de la



(1) *Ordinaire* de Lisiard (*loc. cit.*, p. 113); au Graduel romain, le même jour.

(2) *Loc. cit.*, p. 382.

(3) On en trouve la mélodie dans l'Édition vaticane du Graduel romain, sur les paroles *O Joachim Sancte*, à la fête du dimanche dans l'octave de l'Assomption, d'après un manuscrit (dit *Graduel d'Arles*) du XIIe siècle, conservé dans la Bibliothèque de l'Abbaye Sainte-Madeleine de Marseille (actuellement à Lenno-Como, Italie).

(4) L'*Ordinaire* le place aux mêmes jours (*loc. cit.*, p. 152 et 157), mais il y ajoute le mercredi (p. 155), que la rubrique du ms 239 : *Quale uolueris*, laissait libre.

Croix de notre manuscrit, celle du mois de Septembre (p. 143). Ce verset d'ailleurs ne se trouve dans aucun autre manuscrit, à notre connaissance. L'*Ordinaire* d'Adam de Courlandon fait chanter le ℣. *Dulce lignum* aux deux fêtes du 3 Mai et du 14 Septembre (1).

La fête de S. Jean-Baptiste (p. 131-132) ne porte aucune addition postérieure : c'est pourtant au jour ou à l'octave que devait se trouver le ℣. *Inter natos* (2). On en lira la mélodie dans le Graduel romain à la messe votive des Saints Anges : ℣. *In conspectu Angelorum.*

Notre manuscrit n'avait pas d'Alléluia spécial à la fête du 30 Juin. Il indiquait primitivement le ℣. *Gaudete iusti* (p. 136).

Plus tard on adopta le ℣. *Magnus sanctus Paulus* (3). La mélodie est celle que l'on trouvait dans les anciennes éditions de Solesmes (4), mais pour l'adapter au texte du Missel romain, plus long d'une phrase (*qui et meruit thronum duodecimum possidere*), il avait été nécessaire de l'écarteler outre mesure. La nouvelle édition vaticane suit une mélodie faite pour ce texte prolixe, mais qui n'a été usitée, croyons-nous, qu'au Mont-Cassin.

On a pu remarquer que les quatre derniers versets dont nous venons de parler se suivent dans l'ordre d'emploi chronologique. Nous appuyant sur ce fait, peut-être pouvons-nous assigner le ℣. *Cum sederit* à l'octave des Saints Pierre et Paul (5). Mais notre manuscrit a pour cette messe l'*Alleluia.* ℣. *Gaudete* (p. 138), et l'*Ordinaire* y substitue le ℣. *Justi epulentur* (6). D'ailleurs on trouve ce verset, suivant les manuscrits, à S. Phillippe et S. Jacques, à S. Simon et S. Jude, au commun des Apôtres, à S. Marc et S. Marcellien, à la IVe Férie de Pâques, etc.

La p. 6 se termine par un *Alleluia* en l'honneur de S. Laurent : *Puer meus* (7), (copie du *Posuisti domine* ordinaire) incomplet (8), ce qui prouve la disparition d'au moins un feuillet à cet endroit.

(1) *Loc. cit.*, p. 275 et 345. En outre, suivant la coutume, le deuxième *Alleluia* de la fête de l'Invention est du Temps : *Alleluia de Pascha vel de Ascensione, si sit infra Octavas Ascensionis.*

(2) Il y a, à cet endroit, une lacune d'un feuillet dans l'*Ordinaire* d'ADAM, qui ne contient plus, de ce fait, la Messe *De ventre* (*loc. cit.*, p. 293). Mais au jour octave (p. 300), on lit cette rubrique : *Ad missam* De ventre, *et cetera sicut in die*; et une main plus récente a donné le détail des pièces de cette messe, parmi lesquelles : *Alleluia Inter natos.* Les manuscrits français connaissent peu le ℣. *Tu puer* que nous chantons aujourd'hui; il était plus fréquent en Italie et dans les régions d'Aquitaine et d'Espagne; il ne paraît pas antérieur au XIe siècle. Le ℣. *Inter natos* au contraire, d'origine française, passa dans la suite en Angleterre, par la Normandie, et fut aussi adopté par les liturgies de Cîteaux et des Frères Prêcheurs.

(3) *Ordinaire* (*loc. cit.*, p. 299). A la Conversion de S. Paul, qui n'existe pas dans notre codex 239, l'*Ordinaire* note encore ce même verset (*ibid.*, p. 239), si la fête tombe avant la Septuagésime.

(4) *Liber Gradualis juxta antiquor. codic. fidem restit.* Solesmis, 1895, p. 394.

(5) Comme, par exemple, dans le manuscrit lat. 384 de la Bibl. Mazarine de Paris, Antiphonaire de Saint-Denis du XIe siècle, fol. 120.

(6) *Loc. cit.*, p. 302.

(7) *Ordinaire* (*loc. cit.*, p. 322).

(8) Le mot *Dominus*, qui devrait se trouver tout au bout de la dernière ligne, page 6, doit se lire sur la page 4 de notre reproduction, au même endroit; le morceau de parchemin, déchiré, n'avait pas été relevé au moment de la photographie de cette page, et a été masqué ensuite, lorsque fut prise la page 6.

Le manuscrit original commence à la page 6. Une formule d'exorcisme, ou plutôt de conjuration, contre la fièvre a été ajoutée, vraisemblablement au XIe siècle, alors que les feuillets qui précèdent n'avaient pas encore été rapportés. La reliure en a fait disparaître au moins une ligne dont on aperçoit, par places, les jambages inférieurs des lettres coupées. En voici le texte :

. . . .

ut qui in suo nomine portaset .ill. malu*m* non habuisset .A ω. quia derelicta S*anct*us Melchio, S*anctus* Caspar, S*anctus* Patrisasar. Varia cuncta confundat Sabaoth. Trinitas s*an*cta nos benedicat [et] ab om*n*i malo defendat. Ita uita, sp*iritu*s, s*ancta* Juliana.

✠ Crux benedicta nitet d*omin*us qua carne pependit
Atque cruore suo uulnera n*ost*ra lauit (1). Am*en*.

In nomine d*omi*ni am*en*. Ante portas iherusale*m* iacebat s*anct*us petrus, cui sup*er*ueniens d*omin*us ait ei : Quid hic ia[ces] petre? Cui petrus ait : D*omi*ne hic iaceo de febre mala. Et ait d*omin*us : Surge, petre, dimitte hanc febre*m* mala*m*. Qui continuo surgens, dimissa febre, p*er*ceptaq*ue* sanitate ait : D*omi*ne fac ut quicu*m*que hec u*er*ba secu*m* scripta portauerit n*on* po[ssit] ei nocere febris mala. Contraq*ue* infit d*ominus* : Petre, verbu*m* tuu*m* fiat sicut petisti am*en*. III.

Hoc nutu xp*istu*s totu*m* tremere fecit olimpo*m* (2).

Hor*um* uerbor*um* in no*mine*, capitis summo tibi ligat*ur*. D*omin*us annuat, Ang*elus* t*ib*i michahel sup*er*ueniat, petrus fieri poscat ut et ne tibi febris mala nocere possit p*ro*hibeat; om*ne*s celi celo p*ropri*o faueant ore. am*en*. III. fiat. III. Xp*istu*s saluator mundi saluet et sanet q*uia* ipse creauit .ill. su*um* famulum am*en*.

Pour compléter cette énumération des additions au manuscrit primitif, nous devons encore signaler :

Page 16: La messe du IVe dimanche de l'Avent, composée des mêmes pièces de chant que celle du Missel romain, sauf pour l'Introït : *Memento nostri, Domine* (3).

Page 72 : dans la marge inférieure, on lit : ℣. I. *Jubilate deo... laudi eius* : c'est le premier verset de l'offertoire *Benedicite gentes*, omis par inadvertance par le rédacteur du manuscrit; addition du XIe siècle.

Page 85 : à la procession du dimanche des Rameaux, après l'antienne *Cum appropinquaret* on lit en marge : *G̅la l̅.*; ce qu'il faut lire *Gloria laus*. L'*Ordinaire* de Laon (4) nous dit :

« Facta benedictione (sc. palmarum), cantor vel succentor incipit ant. *Pueri Hebreorum tollentes ramos*, item alia ant. *Pueri Hebreorum vestimenta.* Percantatis antiphonis, canonici cum palmis exeunt de ecclesia et

(1) Ces deux vers ont servi d'Antienne et de Répons dans l'ancien office de l'Exaltation de la Croix. (Voir l'Antiphonaire de Harker, *Pal. Mus.* IIe Série, tome I, pag. 256 et 258). Ils sont tirés d'une poésie de Venance Fortunat (*Mon. Germ. Hist. Auct. Antiquiss.*, IV. P. I : Venantii Hon. Clem. FORTUNATI opp. poet., livre II, page 27.

(2) On reconnaît l'imitation du beau vers de Virgile :

Annuit, et totum nutu tremefecit Olympum (Aen. IX. 106, X. 114).

Mais l'imitateur a fait un vers faux!

(3) De même dans l'*Ordinaire* (*loc. cit.*, p. 31).

(4) *Loc. cit.*, p. 105.

tunc legitur evangelium *Cum appropinquasset Ihesus Betphage.* Postea clericuli, stantes in altera parte, cantant *Gloria laus* et versus sequentes; chorus iterat *Gloria laus.* Deinde fit sermo ad populum. Finito sermone, redit processio et in introitu civitatis cantor incipit ℟. *Ingrediente Domino,* et postquam intraverit ecclesiam cantor incipit ant. *Collegerunt;* quinque canonici versum *Unus autem.* »

Le manuscrit ne mentionne pas les antiennes *Pueri Hebreorum* non plus que l'*Ordinaire* ne fait allusion aux autres nombreuses antiennes que contient notre manuscrit, mais dans les deux documents le *Versus Gloria laus* est avant l'antienne *Collegerunt*, abstraction faite du ℟. *Ingrediente* rarement indiqué dans les Graduels anciens.

L'addition de la page 101, relative à l'adoration de la croix, le vendredi saint, concorde en tous points avec la cérémonie décrite par l'*Ordinaire* (1) :

« Episcopus... incipit ant. *Ecce lignum crucis...* Ps. *Beati immaculati...* Alia ant. *Crucem tuam*, Ps. *Deus misereatur* et iterum antiphona; ymnus *Crux fidelis, Pange lingua,.....* Ant. *Dum fabricator,* ℣. *O admirabile.* Postquam crux a canonicis et laicis adorata est, episcopus eam elevans dicit : *Super omnia ligna cedrorum...* »

Nous ne signalerons pas ici les versets alléluiatiques suppléés dans les messes où ils n'étaient pas primitivement mentionnés d'une façon expresse, ni ceux qui ont été changés par une main plus récente. Nous devons cependant une mention au ℣. *Beatus vir qui suffert* indiqué page 116, et qui ne se trouve plus dans le manuscrit.

Page 127, une main du XIe siècle a ajouté l'indication de la messe pour le jeudi de la Pentecôte, et le même annotateur a spécifié la série des Alléluias du samedi des Quatre-Temps qui devait remplacer les quatre Répons-Graduels indiqués par la rédaction première. Ces Alléluias sont les mêmes que dans l'*Ordinaire* (2) : *Emitte ; Spiritus Domini ; Paraclitus. Spiritus sanctus* ; *Benedictus es ;* et *Laudate Dominum.*

Page 144-5, l'Alléluia ℣. *In conspectu* est d'une main presque contemporaine. Il est destiné à remplacer le verset *Laudate Dominum* indiqué dans le texte (3).

Page 157, au mercredi des Quatre-Temps de Septembre, le premier répons gratté a été changé, conformément à l'*Ordinaire* (4), en *Propitius esto.*

Page 158, le premier répons du samedi a été effacé; puis, chacun des trois suivants avançant d'un rang, un quatrième a été ajouté en interligne : *Domine refugium.* De la sorte, la série des quatre nouveaux répons (5) est identique à celle déjà indiquée par le rédacteur primitif pour les Quatre-Temps de Carême (p. 50) et de la Pentecôte (p. 128).

De l'*Alleluia.* ℣. *Tu es symon bariona* (p.164-165), il reste bien peu de chose, assez cependant pour pouvoir identifier texte et mélodie. Il doit être affecté au 29 Juin, encore que notre codex n'en dise rien (6). Nous en retrouvons le texte, sans notation, dans le manuscrit déjà cité de Soissons (? Londres, B. M. *Egert.* 857, fol. 43v).

(1) *Loc. cit.*, p. 114 - 115.
(2) *Loc. cit.*, p. 157.
(3) C'est ce verset *In conspectu* qui est encore en usage lors de la rédaction de l'*Ordinaire* (*loc. cit.*, p. 353).
(4) *Loc. cit.*, p. 181.
(5) Ce sont les mêmes dans l'*Ordinaire* (*loc. cit.*, p. 181).
(6) C'est du moins l'indication que nous donne, par deux fois, l'*Ordinaire* (*loc. cit.*, p. 297 et 298).

C'est peu de temps après la rédaction de notre codex que fut transcrit, à la page 165, le ℣. *Vox exultationis :* la notation en est encore excellente et rappelle de très près la première écriture. Ce verset était vraisemblablement destiné soit à la Dédicace de l'Église, soit au commun des Martyrs (1). Mais il n'est indiqué nulle part ailleurs dans le manuscrit, et l'*Ordinaire* de Laon ne paraît pas le connaître.

Faut-il considérer comme une addition les deux dernières lignes de la page 166? Certainement ce ℣. [*Crastina die d*]*elebitur* est de première main. Le rédacteur l'ayant oublié à sa place, une ligne plus haut, ou bien plutôt ne l'ayant pas sous les yeux dans le manuscrit qui lui servait de modèle (2), l'a copié à cet endroit, tout près de sa place régulière. Nous aurons l'occasion de revenir ailleurs sur ce verset et sur sa mélodie.

Nous voyons, page 172, la notation, et même, sur un grattage, la fin du texte de l'Alléluia ℣. *Iudicabunt sancti*, écrites de seconde main.

Il ne sera pas inutile de signaler les divers Alléluias qui se trouvaient à la page 177, encore qu'ils fassent partie du manuscrit original. Les voici dans l'ordre où ils se présentaient : 1° *Dextera dei* (pour le XXe dimanche après la Pentecôte) occupait les lignes 1 et 2 de la page; a complètement disparu, sauf un neume; 2° *De profundis* (XXIe dimanche) aux lignes 3 et 4, dont on peut encore lire : [*clama*]*ui ad* [*te*]; 3° *Qui confidunt... sion non com*[*mouebitur*] sur une mélodie rare du Ve mode, celle que l'on retrouve dans les mss. *Egerton* 857 du Musée Britannique, f° 54, et 121 d'Einsiedeln, p. 351 ; 4° *Confitebor tibi* (XXIIe dimanche) aux lignes 7 et 8 ; 5° *Lauda anima* (XXIIIe dimanche) ; 6° enfin, *Qui sanat*.

A la dernière page (178) de notre codex, nous n'avons plus que quelques mots, qui vont cependant nous aider à reconstituer trois versets :

1° [*Eripe me de inimicis meis, deus meus, et*] *ab insurgen*[*tibus in me libe*]*ra me*. Cet Alléluia était attribué au VIe dimanche après la Pentecôte (3), mais aux dépens du ℣. *Omnes gentes* qui disparaissait ce jour-là. Le changement est attesté au XIIe siècle par l'*Ordinaire* de Lisiard (4).

(1) C'est à ces deux places que le donne encore aujourd'hui le Graduel prémontré, comme second verset de la messe de la dédicace, au temps pascal, comme premier verset de la messe *Ecce oculi* de plusieurs martyrs, également *tempore paschali*.

(2) On voudra bien remarquer qu'il n'est fait aucune mention de ce verset à la messe *Hodie scietis* (p. 17) la seule où on le pût chanter. Aussi bien est-ce celui que l'*Ordinaire* assigne à la veille de Noël, lorsqu'elle tombe le dimanche. Les Prémontrés y disent le ℣. *Hodie scietis*, adapté au type mélodique *Ostende nobis*.

(3) Voyez le manuscrit page 151.

(4) *Loc. cit.*, p. 171. — Ce verset alléluiatique a son histoire qui mérite d'être relatée. C'est une des rares pièces du répertoire grégorien dont on connaîtrait l'auteur. Vers 1125, Guillaume de Malmesbury écrivait ses *Gesta regum Angliae*. Ayant à parler du roi de France, Robert II (970-1031), il disait son goût pour le chant ecclésiastique : *Denique pulcherrimam sequentiam* [1] Sancti Spiritus assit nobis gratia *et responsorium* [2] O Iuda et Ierusalem *contexuit et alia plura quae non me pigeret dicere si non alios pigeret audire* (Mon. Germ. Hist., SS. X, p. 462). Ce catalogue d'œuvres est assez restreint, et ne parle aucunement du ℣. alléluiatique *Eripe me*. Mais cet *alia plura* mit les chroniqueurs en verve. Un siècle plus tard, l'auteur de la Chronique de Tours énumérait, outre les deux pièces citées plus haut, la séquence [3] *Rex omnipotens* de l'Ascension avec les répons [4] *O quam admirabilis*, pour S. Martin et [5] *O constantia martyrum*, pour S. Denys et ses Compagnons (*apud* Martène, *Vet. Script. et Monum, Ampl. Coll.*, V, 1729, col. 994b). Quelque quinze ans

2° Nous n'avons pu reconstituer avec certitude le verset suivant, dont il ne reste que quatre syllabes. Peut-être s'agit-il d'un de ces textes : [*Inter nato*]s mulie[*rum non surrexit maior iohan*]ne [*baptista*] ; ou [*Hic praecursor dilectus domini de quo ipse testatur : nullus inter nato*]s mulie[*rum maior iohan*]ne [*baptista*] ; ou encore : [*Praecursor domini uenit de quo ipse testatur : nullus maior inter nato*]s mulie[*rum iohan*]ne [*baptista*]. Nous avons déjà trouvé un verset *Inter natos* à la page 6 (1).

3° Enfin on peut encore lire les trois syllabes, sans notation de l'*Alleluia* ℣. [*In die resurrectionis... praece*]dam uos in [*Galilaeam*], que l'*Ordinaire* de Lisiard rapporte au

s'écoulaient et AUBRY DES TROIS FONTAINES (*ca.* 1241) écrivait sa Chronique. Nous y apprenons que Robert, *in ecclesiasticis cantibus non mediocriter doctus*, fit ses études de littérature sous Gerbert, le futur pape Silvestre II; aux œuvres déjà connues Aubry ajoute l'*Alleluia* [6] *Eripe me*, les antiennes métriques [7] *Pro fidei meritis*, etc., le *Kyrie* [8] *Cunctipotens genitor* et le répons [9] *Cornelius centurio* (Mon. Germ. Hist., SS. XXIII, p. 776). Le siècle n'était pas encore fini que JEAN D'YPRES rédigeant la Chronique de Saint-Bertin (vers 1293) parlait à son tour de Robert, *excellenter musicus.* Si cet auteur ne parle que des œuvres cataloguées dans la liste qui précède sous les numéros [1], [2], [9] et [6], qui devient *Antiphonam Eripe*, il allonge la série d'une unité avec le répons [10] *Concede nobis quaesumus*, en l'honneur des martyrs de la légion Thébaine, *et alia multa pulchra* qu'il ne spécifie pas autrement. Dans le cours de ce même XIIIe siècle, DURAND DE MENDE ne citait (*Ration. div. Off.* IV, cap. 22, n. 3) que la séquence [11] *Veni Sancte Spiritus* et l'hymne [12] *Chorus novae Hierusalem.* TRITHÈME († 1516), soit dans ses *Annales Hirsaugienses* (Éd. S.-Gall, tome I, 1690, p. 141) *ad annum* 995, soit dans ses *Scriptores* (Éd. de FABRICIUS, *ap. Bibliot. Eccles.*, Hambourg, 1718, p. 79-80) ne nous apprend rien de nouveau ; il insiste seulement sur la séquence [11] *Veni Sancte Spiritus.* L'*Histoire littéraire de la France* (VII, 1746, p. 329 et ss.) cite la plupart des auteurs qui précèdent et nous assure d'après l'*Histoire de Navarre* d'ANDRÉ FAVYN (1612) que Robert composa encore les trois répons métriques en l'honneur de la Nativité de Notre-Dame : [13] *Solem justitiae*, [14] *Stirps Jesse* et [15] *Ad nutum Domini.* Ce seraient quelques-uns de ces *alia plura, alia multa pulchra* dont nous parlent les historiens du XIIe siècle.

On peut encore voir une longue liste d'auteurs, sur ce sujet, au tome X du *Recueil des Historiens des Gaules*, à l'Index, p. 749, soit de l'édition de 1760, soit de celle de 1874; la même liste a été reproduite par D. POTHIER dans la *Revue du Chant Grégorien* (VIII, mai 1900, p. 155), à propos de la séquence [1] *Sancti Spiritus.*

Ce n'est pas le lieu de rechercher si vraiment Robert est l'auteur des quinze pièces qui lui sont attribuées. Nous n'avons à nous occuper ici que de l'*Alleluia.* ℣. *Eripe me.* Or, dès la fin du Xe siècle, on trouve cet Alléluia dans presque tous les Antiphonaires. Signalons seulement, pour la France, le Graduel de Saint-Denys (Paris, Bibl. Mazar., ms. 384, fol. 149), au XVIIIe dimanche après la Pentecôte. Ce manuscrit « est certainement, remarque M. Gastoué, des dernières années du Xe, ou au plus tard, du début du XIe. En effet, les additions de deuxième et de troisième mains ne donnent pas encore les répons attribués au roi Robert † 1031 (*Histoire du Chant lit. à Paris*, I, 1904, p. 58, n. 2). » Ajoutons encore, pour l'Angleterre, le Tropaire de Winchester (Oxford, Bodl. 775), pour l'Italie, l'Antiphonaire de Monza (Bibl. du chap. C. 12. 75); pour l'Allemagne, le Graduel de Saint-Gall (Cod. Sangall. 359). Il semble difficile dès lors, de conserver à Robert la paternité d'une pièce aussi universellement répandue, alors qu'il était encore presque au berceau.

(1) L'*Ordinaire* d'ADAM, qui a perdu la messe *De ventre* du 24 juin, donne à la messe matutinale, ce jour même, le ℣. *Posuisti* (*loc. cit.*, p. 293); il n'est pas dans notre manuscrit. Le jour octave, nous l'avons déjà dit, une note postérieure complète l'indication primitive du manuscrit, trop brève (*ibid.*, p. 300, note k), et prescrit le ℣. *Inter natos.* C'est également celui du jour de la Décollation (*ibid.*, p. 335). Il se pourrait que le codex 239 eût contenu une double mélodie sur ce texte. Le cas ne serait pas unique. Sans aller bien loin, l'*Ordinaire* de Reims ne dit-il pas : *Dominica infra octavas (Beate Marie Magdalene) et octava die, ad missam,* Alleluia Diffusa est *secundum* Letabitur; *aliis diebus* Alleluia Diffusa *secundum* Ostende nobis (Chan. UL. CHEVALIER : *Ordinarius ad usum Remensis Ecclesiae*, au tome VII de la *Bibl. liturgique*, 1900, p. 193). Nous ne connaissons pas moins de *dix* adaptations musicales différentes à cet Alléluia *Inter natos !*

mercredi de Pâques, tant à la messe qu'aux vêpres (1). Les Prémontrés le chantent encore à Prime le jour de Pâques.

Nous devons, pour finir, mentionner une pièce qui ne se rapporte pas à l'Antiphonaire ; c'est l'oraison *Deus qui nos concedis* (2), addition du XIe siècle (p. 30); elle atteste l'office alléluiatique généralement répandu avant Alexandre II († 1073) qui le supprima du moins pour le dimanche de la Septuagésime (3).

§ II. — Suppressions et lacunes.

Si dans la suite des temps la liturgie s'est enrichie de pièces nouvelles, certains morceaux, certaines cérémonies ont disparu. Ce sont ces suppressions opérées dans notre manuscrit après sa sortie des mains du « libraire » qu'il nous faut maintenant indiquer.

L'une d'elles a tous les caractères d'une mesure générale. A peu d'exceptions près, les introïts avaient, après le psaume ordinaire, un second verset marqué par la rubrique AD̄R (= *Ad repetendum*). Rubrique et verset ont été, d'un bout à l'autre du codex, soumis à un grattage systématique. On peut cependant apercevoir des vestiges du AD̄R dans quelques endroits, par exemple, aux pages 17, 31, 43, 82, 130, 155 ; le verset lui-même se laisse parfois deviner : *Inclina ad me aurē*, au haut de la page 35 ; *Aperiā in par̄.*, à la page 75. Ailleurs on a omis, au passage d'une ligne à l'autre, de gratter la fin de ce verset : [*Cantate dn̄o*] *et bened.* (p. 118).

Une autre correction de même genre a consisté à effacer régulièrement la rubrique *Ipsum* indiquant trop laconiquement, après un introït, le verset psalmodique, dans le cas où l'antienne se compose des premières phrases du psaume en question. *Ipsum* signifie alors soit le verset qui suit immédiatement les derniers mots de l'introït, soit la fin du verset commencé par l'antienne. Nous avons, de ce fait, trois exemples très sûrs ; un quatrième s'impose par analogie :

1° Page 44, l'introït *Domine refugium* (Ps. 89), du mercredi après *Inuocauit*, s'arrête aux mots : *a seculo et usque in seculum tu es*, après avoir passé la première partie du ℣. 2 : *Priusquam montes fierent*, etc. Le manuscrit avait la rubrique PSL *(Psalmum) Ipsum* (l'I subsiste encore). L'*Ordinaire* donne en effet le verset *Priusquam* (4).

2° Page 67, c'est l'introït *Verba mea* (Ps. 5). Il s'arrête au milieu du deuxième verset du psaume. PSL *Ipsum*, dit la rubrique, c'est à dire, la fin seulement de ce même verset. Y verrait-on l'indication du verset suivant : *Quoniam ad te orabo, domine*, ainsi que

(1) *Loc. cit.*, p. 124.

(2) Cf. *Rassegna Gregoriana*, IV, 1905, col. 154.

(3) Cf. *Pal. Mus.*, IX, p. 29* ; *Micrologus de observ. eccles.* cap. 47. Remarquons toutefois que, au XIIe-XIIIe siècle encore, Reims, métropole de Laon, célébrait très solennellement la *Dimissio* de l'Alléluia, au matin de la Septuagésime, jusqu'à l'antienne de *Benedictus* (*Ordin. Remen eccl.* p. 110-111. Voir aussi p. 272).

(4) *Loc. cit.*, p. 90.

donnent beaucoup de manuscrits? Cela est peu probable, car l'*Ordinaire* écrit le Ps. *Rex meus et deux meus* (1).

3° Page 69, introït *Deus in nomine tuo* (Ps. 53) ... *Deus exaudi orationem meam.* PSL *Ipsum.* Ce serait la fin du second verset : *Auribus percipe uerba oris mei.* Pourtant l'*Ordinaire* donne : *Quoniam alieni* (2).

4° Dans les trois exemples précédents on peut encore distinguer, après le grattage, la rubrique que nous étudions. Dans un quatrième, bien qu'il n'en reste plus trace, il faut sans doute la rétablir. C'est après l'introït *Exultate* (p. 157). Outre cette indication *(Ipsum)*, on rencontre encore, suivant les manuscrits, les versets : *Sumite psalmum* (Antiph. de Bellelaye, p. 257); *Ego enim sum dominus* (Paris, B. N., lat. 12050, Antiph. de Corbie du Xe s., fo. 15v); *Testimonium in Joseph* (Paris, B. N., lat. 17436, Antiph. de Compiègne, tel qu'il était au moment (1705) où D. de Sainte-Marthe le collationnait avec l'édition de Pamelius. Cf. *P. L.*, t. LXXVIII, col. 717), et c'est ce dernier qui est consigné dans l'*Ordinaire* (3).

Aucun verset, dans tous les cas que nous venons de voir, n'a été substitué à la rubrique disparue. La même indication imprécise se trouve après quelques antiennes de communion (p. 63, 76). Chose curieuse, on n'y a pas fait de correction; c'est que, sans doute, à l'époque où l'*Ipsum* de l'introït a été jugé insuffisant, on ne chantait déjà plus de psaume après la communion.

Les autres suppressions et corrections, presque toujours opérées en vue d'un changement liturgique, mettent le manuscrit d'accord avec les *Ordinaires* de Laon. Nous n'avons qu'à les énumérer rapidement.

L'introït *Domine ne elonge* (p. 89) portait de première main : *a cornibus unicornuorum.* Ce dernier mot a été corrigé en *unicornium;* mais le chant primitif est resté avec une note de trop (4). *Unicornium* est le texte de l'antiphonaire norbertin de Bellelaye (p. 160) que nous avons déjà cité.

(1) *Loc. cit.*, p. 97. Le Graduel vatican a adopté la première solution, mais le missel romain, encore aujourd'hui, incorpore à l'antienne les mots *Rex meus et Deus meus.* Cette addition ne date que du missel de S. Pie V, publié en 1570 (Cf. *Missale Romanum. Mediolani*, 1474 Réédition de la Bradshaw Soc., tome II, Londres, 1907, p. v et 50, note aux lignes 13-14 de la page 96 du 1er volume).

(2) *Loc. cit.*, p. 98. De même l'antiphonaire norbertin de Bellelaye et beaucoup des plus anciens manuscrits. En Allemagne, on préférait généralement le verset *Auerte mala* qui, à Saint-Gall, était précédé du verset *Auribus* (au moins dans le *Cod. sangall.* 381, p. 84). C'est sans doute la brièveté de ce dernier — il ne comportait pas de médiante — qui le fit abandonner. On pourrait faire la même remarque pour le ℣. *Rex meus...* de la note précédente.

(3) *Loc. cit.*, p. 181. Nous ne parlons pas du verset *ad repetendum* effacé ici comme partout ailleurs. Un examen plus attentif du manuscrit 239 à cet endroit, et sa comparaison avec les plus anciens antiphonaires prouve qu'on ne chantait, en ce mercredi des Quatre-Temps de septembre qu'*un seul répons.* On peut voir, pour citer quelques exemples, les mss. 12050 et 17436 de la Bibl. Nat.; 111 de la Bibl. Sainte Geneviève; 121 d'Einsiedeln (*Pal. Mus.*, t. IV); 359, 339, 340 de Saint-Gall; lit. 6 de Bamberg; etc. On corrigera ainsi ce que nous avons avancé plus haut (p. 24) à ce sujet.

(4) Cette phrase se retrouve dans le *Trait* de la même messe, page 91 du manuscrit. Il y a, de première main, *unicornium.* C'est visiblement une corruption du texte original qui devait porter (comme dans tous les

Page 118, à la fête des SS. Philippe et Jacques, le verset alléluiatique *Gaudete* a été effacé pour faire place au ℣. *Cum sederit* (1).

Le psaume de l'introït *Scio : Domine probasti*, noté postérieurement, a été supprimé plus tard encore, mais n'a pas été remplacé, et le rédacteur de l'*Ordinaire* a omis de dire (*loc. cit.*, p. 299) quel verset psalmodique on chantait à son époque.

Le graduel de la messe pour l'ordination de plusieurs évêques (p. 148) est effacé. Ce devait être *Immola*, comme à la messe précédente : les manuscrits sont constants sur cette attribution.

Page 149, au deuxième dimanche après la Pentecôte, l'offertoire était, de première main : *Domine conuertere*. Presque aussitôt il était remplacé par cet autre : *Factus est dominus*, évidemment pour l'accorder avec l'introït du jour, également extrait du psaume XVII (2).

Page 151, au sixième dimanche, c'est l'*Alleluia* ℣. *Omnes gentes* qui disparaît pour faire place au ℣. *Eripe me*, comme dans l'*Ordinaire* (3).

Encore un psaume d'introït effacé, page 158 ; après l'antienne *Venite adoremus*, on chantait : *Quoniam deus magnus dominus* (on le peut encore lire). La place est restée vide, mais l'*Ordinaire* indique (4) le psaume : *Venite exultemus*.

Toutes ces remarques ont pu paraître minimes. Elles étaient nécessaires. C'est grâce à elles que nous pourrons localiser avec quelque certitude notre manuscrit, car le fonds des antiphonaires, on le sait, est toujours identique, les détails seuls — de composition ou d'attribution — varient et seuls offrent des bases à la critique.
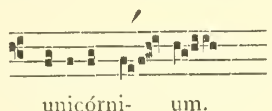
Il n'y a pas que des suppressions dans le codex de Laon ; nous pouvons y constater, dès à présent, trois lacunes importantes.

La première commence après la page 22. Elle coupe le ℣. *Vitam petiit* de l'offertoire

manuscrits sangalliens) *unicornuorum*, et qui est ainsi rétabli dans l'édition Vaticane. Cette corruption est maladroitement accusée par la musique. Un compositeur familiarisé avec l'art grégorien aurait écrit :

unicór- ni- um.

Or, nous lisons, avec une faute d'accentuation mélodique inadmissible dans la circonstance et que le *podatus* sur *cór* ne saurait corriger :



(1) Mais l'*Ordinaire* lui a substitué le ℣. *Non vos* [*me*] *elegistis* (*loc. cit.*, p. 273) ; c'est pourquoi nous n'en avons pas parlé plus haut, page 22.

(2) Le cas se reproduit dans d'autres manuscrits, en particulier dans ceux de la cathédrale de Laon, témoin l'*Ordinaire* (*loc. cit.*, p. 170).

(3) *Loc cit.*, p. 171.

(4) *Loc. cit.*, p. 181.

In uirtute, à la messe de S. Étienne (26 décembre); nous retrouvons la suite au jour des Saints Fabien et Sébastien (20 janvier) dans le Graduel *Gloriosus... in maiestate*.

Une deuxième perte se remarque entre les pages 138 et 139, après l'introït de la fête de S. Félix (29 juillet) et s'étend jusqu'aux premiers mots de l'offertoire *Desiderium animae* de la messe de S. Eusèbe (14 août).

La troisième lacune, enfin, affecte la messe des SS. Simon et Jude (28 octobre), coupée avant la communion, et toute la fin du Sanctoral. S. André, le dernier du cycle, était suivi de quelques messes d'ordinations. Les premières ont disparu, ainsi que le titre de celle qui commence la page 147 : *Sicut fui cum moyse*.

Est-il possible de reconstituer avec précision les pages qui manquent à notre codex? Nous avons, pour arriver à ce but, deux procédés dont l'usage sera parallèle : l'étude intrinsèque du manuscrit et la comparaison avec d'autres sources d'antiquité égale ou à peu près. Nous ne saurions en particulier négliger les renseignements fournis par les deux *Ordinaires* déjà si souvent mis à contribution.

A y regarder de près, nous constatons que le *titre* de chaque messe comporte plusieurs éléments distincts.

1° *Pour le Sanctoral*, la date indiquée en Calendes (K̄L), Nones (NON̄) ou Ides (ID̄); par exemple : XVI K̄L MAR[tias] (p. 29) (1).

2° L'énoncé de la fête ou son objet : NAT[a]L[e] S[an]C[t]I VALENTINI ; NAT[a]L[e] S[an]C[t]E AGNEN. DE NATIVITATE.

3° *Pour le Temporal*, on trouve ordinairement ajouté le titre de l'église romaine stationale : STAT[io] AD S[an]C[t]AM MARIAM A[d] PRESEPEM (p. 12).

4° Enfin un chiffre, un numéro d'ordre accompagne chacune des messes, qu'il s'agisse d'un dimanche, d'une fête ou d'une férie.

C'est qu'en effet chacune de ces messes forme, à elle seule, comme un chapitre à part, *capitulum*, et, lorsque le copiste renvoie à une pièce précédemment transcrite, sa référence ne vaut pas pour un folio, mais pour un de ces courts chapitres. S'il s'agit, par

(1) Deux fêtes font exception à cette règle; elles sont indiquées par le jour du mois : *Die XVIIII mens̄ Maī Natl̄ Scāe Potentiane* (p. 121) et *Die XXIII Iul Natl̄ Sc̄i Apollonaris* (p. 138). Cette même anomalie se présente dans l'ancien antiphonaire de Chartres (*Thomasii opera*, Éd. Vezzosi, t. V, p. 267-288; aujourd'hui Bibl. de la ville, ms. 47), qui pour le reste s'accorde avec le ms. de Laon à mentionner les Calendes, Nones et Ides. L'un et l'autre toutefois s'écartent encore de la loi générale pour la fête de l'*Exaltatio Scāe Crucis*, au 14 septembre ; mais au lieu d'adopter franchement la formule *Die XIIII mens̄ Sept.*, équivalente de *XVIII Kal. Oct.*, l'un (Chartres) écrit : *XVIII mens. Sept.*, et l'autre : *XVII* [*leg. XVIII*] *KAL. Sept.* Dans les trois circonstances l'hésitation porte sur des fêtes d'introduction relativement tardive, absentes en général des recueils grégoriens du IXe siècle. Le Micrologue mentionne, il est vrai, la présence de S. Appollinaire dans le *Gradualis liber* de l'Église romaine (c. 43, *apud* Hittorp, *De div. off.*, Paris, 1610, col. 758); mais il témoigne pour le XIe siècle. Si dans les exemplaires qui servaient de modèles aux copistes des mss. de Laon et de Chartres ces fêtes figuraient déjà, elles devaient avoir été empruntées telles quelles, avec leur titre, à des recueils plus récents, peut-être à quelque *breviarium* comme on en rencontre parfois joints aux sacramentaires, où ils auront trouvé la désignation, fréquente chez ces derniers, des dates festivales par les jours du mois.

exemple, de retrouver pour la fête de S. Agathe (p. 29) l'offertoire *Offerentur*, on nous renvoie à la messe de Sainte Lucie : *cap. III* (1).

Grâce à la numérotation, nous pouvons nous rendre compte de l'importance respective des lacunes signalées.

Le *Natale Sci Stephani* (p. 22) porte le numéro ·XII· à peine visible, et la première messe de la page 23, celle de S. Agnès, est numérotée ·XXVI· Ce sont donc treize offices qui manquent ici. Presque toutes les messes que nous rétablissons sont représentées, ainsi que nous venons de le dire, par les renvois aux pièces déjà transcrites sous leurs titres. Aussi pouvons-nous en toute sécurité en dresser la liste exacte comme suit :

XIII.	VI. KL. IAN.	In prima missa S. Iohannis.
XIIII.		In nat. S. Iohannis Apostoli.
XV.	V. KL. IAN.	In nat. Innocentum.
XVI.	II. KL. IAN.	Nat. S. Silvestri.
XVII.	KL. IAN.	Nat. Scae Mariae.
XVIII.		Dom. I. post natale Dni.
XVIIII.	VIII. ID. IAN.	Epiphania Dni.
XX.		Dom. I. post Theophaniam.
XXI.	XVIII. KL. FEBR.	Nat. Sci Felicis in Pincis.
XXII.		Dom. II. post Theophaniam.
XXIII.	XVII. KL. FEBR.	Nat. Sci Marcelli papae.
XXIIII.	XV. KL. FEBR.	Nat. Scae Priscae.
XXV.	XIII. KL. FEBR.	Nat. Scorum Fabiani et Sebastiani.

Le malheur veut que, cette lacune se trouvant presque au début du manuscrit, elle nous prive d'un très grand nombre de pièces de chant qui se trouvaient là transcrites *in extenso*. Et si beaucoup d'entre elles reparaissent, à un moment ou à l'autre du calendrier liturgique, c'est régulièrement sous la forme réduite de leur *incipit*, toujours sans notes. Maigre compensation qui nous permet du moins de retracer d'une façon à

(1) Ce système de « capitulation » est ordinaire dans les anciens sacramentaires, pour le *Supplément* carolingien (Cf. EBNER, *Quellen u. Forschungen z. Gesch. u. Kunstgesch. des Missale Romanum im Mittelalter. Iter italicum.* 1896, p. 375). Nous devons une mention spéciale au Sacramentaire de Corbie (Paris, Bibl. Nat., lat. 12050, cf. DELISLE, *Mémoire sur d'anciens sacram.* 1886, p. 122 et ss.) écrit pour le prêtre Rodrade en 853. Une table d'antiphonaire, dont les rapports avec notre codex sont très étroits, lui a été adjointe dans le courant du Xe siècle : elle est également capitulée, et c'est sans doute par imitation avec les sacramentaires que certains graduels ont été ainsi numérotés. Il est cependant digne de remarque que tous les exemplaires que nous connaissons ne s'écartent pas des pays où régnait la notation messine : le graduel de Bellelaye, un missel plénier de Coblentz du XIIIe siècle, conservé à Wirzenborn; un graduel d'Aix-la-Chapelle (Bibl. du chap., n° XII), celui du Musée Britannique (Egert. 857) déjà cité, et quelques autres de la région rhénane. Avec la notation messine, le système traversait les Alpes et s'établissait dans la haute Italie. Nous n'en avons qu'un seul vestige oublié dans le bel antiphonaire de Balerna au diocèse de Como (Vercelli, Bibl. Capit., ms. 186). On y lit, au fol. 28 verso, cette rubrique unique, à la messe de S. Félix : OF. *Gloria et honore. Req*[uire] *ret*[ro] *in officio Ego aut*[em] *sic*[ut], *cap.* XIII. Mais les titres ne sont accompagnés d'aucun numéro.

peu près complète le signalement des formulaires absents. Voici, à titre d'exemple, la composition de la première messe de S. Jean, chap. XIII :

Introït : *Ego autem*. (Cf. p. 144).
Répons : *Justus ut palma*. (Cf. p. 131, 144).
Offertoire : *Gloria et honore* (1). (Cf. p. 25, 131, 142, 144, 147).
Communion : *Magna est*. (Cf. p. 30, 131, 144) (2).

La seconde messe de S. Jean n'est représentée, tous ses autres chants lui étant particuliers, que par l'offertoire *Justus ut palma*, p. 132 (Cf. plus haut, note 1).

Nous nous dispenserons de faire le même travail pour les autres messes. Aussi bien, sur ce chapitre, n'y a-t-il aucune divergence entre les plus anciens manuscrits, à part le cas des versets alléluiatiques qui varient fréquemment, à raison de leur place primitive dans une série *ad libitum*. Tout au plus la messe du 1[er] janvier, *ad Sanctam Mariam*, fait-elle exception pour son offertoire *Offerentur*, tantôt *minor*, tantôt *maior* (3), quelquefois aussi *Diffusa est* ou *Beata es*.

La seconde lacune est beaucoup moins importante. Pour un nombre de messes à peu près égal, on n'a perdu que peu de formules de chant. Voici la liste des messes avec l'indication des morceaux propres à chacune d'elles :

CXXXII.	III. KL̄. AUGUSTI	Nat. Scōrum Abdon et Sennes.
CXXXIII.	IIII. NŌN. AUG.	Nat. Sc̄i Stephani (℟. *Justus non conturbabitur*).
CXXXIIII.	VIII. IDUS. AUG.	Nat. Sc̄i Xisti epi.
CXXXV.	EODEM DIE.	Nat. Scōrum Felicissimi et Agapiti.
CXXXVI.	VI. ĪD. AUG.	Nat. Sc̄i Cyriaci (Intr. et ℟. *Timete Dn̄m*).
CXXXVII.	V. ĪD. AUG.	Vigil. Sc̄i Laurentii (Intr. et ℟. *Dispersit;* Off. *Oratio*).
CXXXVIII.	IIII. ĪD. AUG.	Nat. Sc̄i Laurentii (℟. *Probasti;* Off. *Confessio;* Com. *Qui mihi ministrat*).
CXXXVIIII.	III. ĪD. AUG.	Nat. Sc̄i Tiburtii (℟. *Os iusti*).
CXL.	ĪD. AUG.	Nat. Sc̄i Yppolyti (Intr. *Iusti epulentur;* Com. *Dico autem*).
CXLI.	XVIIII. KL̄. SEPT.	Nat. Sc̄i Eusebii (Off. *Desiderium*).

(1) Il y aurait eu encore, d'après le chap. CXXI (p. 132), un offertoire *Justus ut palma* à cette messe; mais c'est une erreur du copiste qui a oublié un chiffre et écrit *XIII* pour *XIIII*.

(2) Ici, c'est une faute de lecture préalable qui a fait écrire *XVI* pour *XIII*. Il y a d'autres causes d'erreurs, plus intéressantes, sur lesquelles nous devrons revenir.

(3) Encore y a-t-il lieu d'atténuer la portée de cette divergence en remarquant que ces deux textes sont le plus souvent confondus par les mss., dans toutes les messes où ils sont employés. Pour le reste, il est opportun de se souvenir de la règle — qu'il ne faudrait pourtant pas trop presser — formulée par M. W. H. Frere, que « les messes dont les éléments restent invariablement les mêmes dans les manuscrits ont un premier droit à être regardées comme constitutives du noyau grégorien primitif; et en général, quand nous trouvons des variantes, nous devons soupçonner la main d'un « rédacteur » postérieur. Au contraire fixité voudra dire antiquité (Préface du *Graduale Sarisburiense*, p. X). » Or cette messe ne fait certainement pas partie de l'*Antiphonaire grégorien :* beaucoup de manuscrits l'ignorent. Le cas paraît différent pour le *Sacramentaire*, mais on ne peut légitimement conclure de sa présence dans ce dernier à son droit de présence dans l'autre.

Encore moins importante était la partie correspondant à la dernière lacune (p. 146-147). Mais les pièces qui devaient composer la messe *In natale Pontificis* présentaient un réel intérêt en raison de leur rareté dans les manuscrits :

CLXI.	KL. NOV.	Nat. Sci Cesarii (Com. *Qui uult uenire*).
CLXII.	VI. ID. NOV.	Nat. Scorum IIII^or Coronatorum.
CLXIII.	V. ID. NOV.	Nat. Sci Theodori (℟. *Dne praeuenisti*).
CLXIIII.	III. ID. NOV.	Nat. Sci Mennae.
CLXV.	X. KL. DEC.	Nat. Scae Ceciliae (℟. *Audi filia;* Com. *Confundantur*).
CLXVI.	VIIII. KL. DEC.	Nat. Sci Clementis (Intr. *Dicit dns*).
CLXVII.	VIII. KL. DEC.	Nat. Sci Chrysogoni.
CLXVIII.	III. KL. DEC.	Vigil. Sci Andreae (Intr. *Dns secus mare;* Com. *Venite post me*).
CLXVIIII.	II. KL. DEC.	In nat. eiusdem (Com. *Dicit Andreas*).
CLXX.		In vigilia Pontificis.
CLXXI.		In natale Pontificis (Intr. *Elegit te:* ℟. et Off. *Memor sit;* Com. *Unguentum*).
CLXXII.		Item alia.

Nous en avons fini avec tout ce qui regarde l'histoire de notre manuscrit après sa sortie du « Scriptorium ». Il nous reste, avant d'aborder la question de date, qui ne pourra être élucidée que par l'étude intrinsèque du codex, à préciser et à résumer ce que nous savons maintenant de son origine.

II. — Provenance du manuscrit.

Le relevé minutieux que nous avons donné ci-dessus n'aura pas eu pour seul effet de débarrasser le document original de tout le travail de revision et de mise au point qu'il a subi à différentes époques ; cette besogne préliminaire devait nous fournir, chemin faisant, les indices les plus sûrs pour l'identification du lieu de rédaction de notre manuscrit. Au moment de réunir ces indices et de formuler la conclusion qui s'en dégage, nous sommes heureux de nous rencontrer avec l'auteur du Catalogue Général cité plus haut ; selon toute vraisemblance, le manuscrit 239 « provient de Notre-Dame », c'est-à-dire de l'église cathédrale de Laon.

L'accord de notre codex, mis, grâce à des additions, au courant de la liturgie du XIIe siècle, avec les *Ordinaires* en usage à la cathédrale de Laon à la même époque, est en effet trop constant pour être fortuit. Car c'est un point où les documents anciens de provenances diverses offrent les plus grandes divergences. Le fonds primitif, qu'il est aisé de reconnaître jusque dans les manuscrits d'époque tardive, se retrouve toujours sensiblement le même. Aussi ne devons-nous pas trop insister sur le fait que l'antiphonaire coïncide parfaitement avec les données de l'*Ordinaire* pour la partie ancienne.

Mais lorsqu'il a fallu suppléer à ce qui manquait à l'ordre primitif, au fur et à mesure des développements croissants de la liturgie, les initiatives personnelles et les influences

diverses ont rompu l'entente jusque-là respectée. En de telles circonstances une parfaite harmonie (1) ne peut s'expliquer que par une communauté d'origine.

Il est un autre terrain où les documents sont, en général, dans le plus complet désaccord. L'attribution des versets d'Alléluia aux dimanches après la Pentecôte n'appartient pas à l'organisation primitive de l'antiphonaire. Aussi a-t-elle obéi à la loi ordinaire que nous signalions il y a un instant. Dans la répartition de ces versets, régulièrement empruntés au psautier, deux systèmes ont prévalu. Certains préférèrent généraliser la règle de concordance entre les diverses pièces de la messe, chants, oraisons, lectures; à l'encontre des liturgistes comme Bernon, Bernold de Constance, etc., qui n'entendaient pas appliquer cette règle à l'Alléluia, ils firent entrer ce chant en ligne de compte, et établirent dans la même messe, chacun selon son point de vue, un rapprochement ici avec l'introït ou le graduel, ailleurs avec l'offertoire : *tot capita, tot sensus;* jamais deux manuscrits d'origines différentes n'arrivent à se rencontrer dans l'ensemble. Les autres, d'après un usage plus traditionnel, suivirent l'ordre numérique des psaumes, comme nous le voyons par exemple au XIVe siècle dans la *Gemma animae* (2) et comme nous le constatons dans de nombreux manuscrits et aujourd'hui encore au missel romain. Cette disposition devait naturellement rendre les groupements plus faciles; cependant comme il n'arrive jamais que les séries soient identiques, en raison de certains versets admis par quelques-uns, et inconnus des autres, il est rare que l'on trouve les mêmes pièces attribuées aux mêmes dimanches. Il n'en est que plus frappant de constater que le manuscrit 239 et l'*Ordinaire* de Lisiard, qui suivent la seconde méthode, sont *constamment d'accord* dans leur distribution des versets alléluiatiques (3).

Le codex 239 a donc été écrit pour la cathédrale de Laon (4); la conclusion s'impose, mais il n'est pas possible de préciser davantage. On serait tenté de rechercher sinon le copiste, du moins les inspirateurs de cette œuvre dans l'école de chant fondée par

(1) Une seule divergence sérieuse à signaler à la fête de l'Annonciation. Le manuscrit (p. 30) donne la messe : Aña. *Vultum;* ℟. *Diffusa est;* Offert. *Ave Maria;* Comm. *Dilexisti;* tandis que l'*Ordinaire* (*loc. cit.*, p. 261) indique : Intr. *Rorate;* ℟. *Qui sedes;* Tract. *Ave Maria;* Offert. *idem;* Comm. *Ecce uirgo.* Nous avons vu que le trait est dans notre manuscrit, de main plus récente.

(2) L. IV, c. XLIII-XCVI, et XCVIII, *ap.* Hittorp, *De divinis officiis*, col. 1308-1325.

(3) A la réserve de la correction du VIe dimanche, signalée plus haut, p. 25, et qui confirme encore, pour le XIIe siècle, l'usage du manuscrit à Notre-Dame de Laon.

(4) Déjà sur la fin du IXe siècle et au commencement du Xe, la bibliothèque de Notre-Dame se garnissait de livres assez nombreux, si nous en jugeons par ceux qui restent. Nous avons encore sept manuscrits offerts par l'évêque de Laon, Didon (883-893), portant tous cette dédicace, au haut de la première page ou sur un feuillet de garde : *Hunc librum dedit domnus Dido episcopus Deo et sancte Marie. Si quis abstulerit*, etc. (Laon, mss. 97, 122, 135, 199, 342, 428; Paris, Bibl. Nat., lat. 5095). Neuf autres volumes (Laon, mss. 38, 136, 265, 273, 298, 444, 464, 468; Paris, Bibl. Nat., lat. 5670) portent de même cette inscription : *Istum librum dederunt Bernardus et Adelelmus Deo et sancte Marie Laudunensis ecclesie. Si quis* etc. Suivant les uns (cf. L. Delisle, *Cabinet des manuscrits*, II, p. 375), les deux donateurs seraient des comtes choisis par Charles le Chauve pour exécuteurs testamentaires, mais il est possible que cet Adelelme soit l'évêque de Laon de ce nom (921-930). Le codex 239 a perdu ses premiers et ses derniers feuillets, en sorte que nous pouvons nous demander s'il ne portait pas, lui aussi, l'une des deux inscriptions que nous venons de citer.

Charlemagne à quelques lieues de Laon, à Soissons, école qui devint célèbre par la suite, et dont le premier chef fut un maître romain (1). Mais aucun indice ne nous permet d'affirmer que notre document vient en fait de Soissons. Qu'il suffise d'avoir indiqué la région à laquelle il appartient. Il sera plus aisé par l'étude des sources du manuscrit de fixer approximativement sa date de rédaction.

III. — Étude intrinsèque et date.

Nous avons déjà touché en passant la question relative au système de *capitulation*, grâce auquel nous avons pu combler, dans une certaine mesure, les lacunes de notre manuscrit. Ce système mérite de fixer à présent toute notre attention. Car il présente des particularités, et ces particularités mêmes nous fournissent des indications précieuses à un double point de vue. Elles permettent de reconnaître assez clairement les documents anciens qui ont servi de base à cet antiphonaire ; elles aident en même temps à fixer à peu près la date de sa composition. Cette date se déduit en effet du procédé qu'a dû employer le copiste pour mettre à jour ses modèles ; elle est confirmée par certaines données positives que nous allons recueillir de l'étude intrinsèque du manuscrit.

Le scribe chargé de la composition de l'antiphonaire de Laon avait sous les yeux au moins deux manuscrits différents, capitulés l'un et l'autre, mais présentant des divergences dans les numéros attribués à leurs formulaires. Nous les connaissons par les renvois et, disons-le de suite, surtout par les renvois fautifs qui se rencontrent très souvent dans le manuscrit. On se le rappelle en effet, pour économiser la place, chaque fois qu'il rencontre une pièce déjà transcrite pour une autre messe, notre copiste se contente de donner l'incipit et de se référer pour le reste au texte antérieurement reproduit, ne faisant qu'imiter en cela, ainsi qu'on va le voir, l'exemple de ses deux modèles.

Ceux-ci étaient anciens, ils étaient démodés, ne répondaient plus exactement à l'état liturgique du moment ; c'est dire qu'ils avaient besoin d'être complétés. Presque dès le commencement du manuscrit il a fallu introduire des messes nouvelles, ainsi pour le 1er janvier. L'insertion n'offrait pas de difficulté spéciale, sauf toutefois pour le numérotage des *capitula* qui allait être bouleversé si l'on introduisait de nouvelles unités ; de plus, le système des renvois devenait singulièrement compliqué. Bravement le copiste en prend son parti. Sous le numéro XVII il inscrit une messe que sa source ignorait, et, du coup, toute la série se trouve en avance d'une unité sur l'ancienne. Avec quelques expériences de ce genre, et quelques erreurs dans la suite des chapitres, l'écart sera augmenté d'autant.

Mais reste la complication des renvois ; et là de nombreux indices révélateurs trahissent les distractions du copiste, heureuses distractions qui nous permettent précisément de juger de l'état liturgique des sources et des additions nécessitées par les développements survenus. Souvent, en effet, notre scribe continue à transcrire servilement

(1) Adémar de Chabannes, *Chronique*, livre II, c. 8 (Éd. J. Chavanon, Paris, Picard, 1897, p. 81).

les références de ses modèles, sans s'apercevoir qu'elles ne correspondent plus avec sa copie, nous conservant ainsi, à son insu, la disposition des documents primitifs.

Le tableau I ci-contre rendra compte de ces anomalies. On y verra clairement qu'à un moment donné un nouveau document **X** a été employé, dont les chiffres ne coïncident pas avec ceux du premier **A** : ces deux manuscrits figurent l'un et l'autre dans les deux colonnes à gauche de la série centrale, représentant le codex 239. Comme il se trouve que le capitulaire de Corbie (B. N. 12050, IXe-Xe s.) a les plus grandes affinités avec notre document **A**, nous reproduisons à droite, en une colonne spéciale sa propre série de messes.

1) La première série de messes, ch. 1 à 16, n'a pas subi de modifications; notre copiste a suivi exactement son modèle. Celui-ci, **A**, n'avait pas, et le copiste de celui de Laon ne lui a pas ajouté, de chapitre spécial pour le IVe dimanche de l'Avent. Il en est de même du ms. de Corbie. Implicitement cette messe était comprise dans celle de la *Feria IV* précédente (p. 12). C'est pour la messe dominicale que cette férie de jeûne est pourvue d'un verset d'Alléluia et d'un second offertoire (Īt Of̄. *Ave Maria)*; l'introït, l'un des graduels et la communion servaient aux deux circonstances (1).

2) Le ms. **A** ne connaissait pas, non plus que celui de Corbie, la messe du 1er janvier (2). Ajoutée dans le ms. de Laon, cette messe portait le chiffre XVII. L'introït *Vultum tuum* en fut emprunté au ch. XXVIII, qui devenait maintenant, par le fait de cette addition, XXVIIII. Or quelques pages plus loin (p. 31), au 25 mars, le copiste oubliait de corriger le renvoi de son original et écrivait : *Vultum tuum*, cap. XXVIII, attestant par là que la pièce n'existait pas au 1er janvier. Un autre renvoi de notre messe XLIX à un ch. [X]XXVIII, correspondant au n° XXXIX du ms. de Laon prouve encore que celui-ci est désormais en avance d'une unité sur son modèle.

3) Après XLVII, la messe de la *Dominica vacat*, deuxième de Carême (p. 53), est une nouvelle addition de notre copiste à ses manuscrits originaux; mais elle n'accentue pas l'écart, n'ayant pour elle aucun numéro d'ordre, ce qui fournit un indice de son

(1) Les deux seuls antiphonaires du VIIIe siècle que nous connaissions, avec une messe pour ce dimanche (Zurich, *bibl. cant.*, ms. 30 et Lucca, *bibl. capit.* ms. 490) — le graduel de Monza publié par Gerbert n'indique rien — répètent la messe du samedi des Quatre-Temps, après l'avoir déchargée de trois de ses graduels et de son trait; l'antiphonaire de Charles le Chauve (Paris, B. N. 17436, IXe s.) ne diffère de celui de Laon que par l'Introït *Memento*, composition alors récente, à ce qu'il paraît. On remarquera qu'il place cette messe entre celles du mercredi et du vendredi, comme pour affirmer son identité avec celle qui précède, dont il a eu soin de retrancher l'off. *Ave Maria*. Un capitulaire de Saint-Denys, du troisième quart du IXe siècle (Paris, Ste Geneviève 111) est exactement semblable à celui de Laon. Il y a encore d'autres variétés pour cette messe, mais elles ne touchent pas à notre sujet (Cf. GASTOUÉ, *Orig. du ch. rom.*, p. 528, n. 5).

(2) Cette messe n'est pas davantage dans le ms. de S.-Denys du IXe siècle (voir note précédente). Au VIIIe siècle, le ms. 30 de Zurich se contente d'une messe *Octaua Domini*, répétant la troisième de Noël, sauf le ℟. *Benedictus qui uenit* et l'*Alleluia. Dn̄s regnauit, decorem.* PAMELIUS *(Liturgicon Ecclesiæ Latinæ*, t. II, p. 71 et 72) donne deux messes pour ce jour; la 1re *Vultum tuum*, qu'il dit authentique ou grégorienne, sur le témoignage du *Micrologue* (XIe s.) chap. 39; la 2e « évidemment postérieure à saint Grégoire », *Puer natus est*, entièrement comme au jour de Noël; de même le ms. de Vauclair utilisé par les Bénédictins (Pat. lat. 78, 649). Le cod. 17436 n'a pas, comme ils le disent, le titre : *natale sanctæ Martinæ martyris et virginis*, mais seulement : *Natl scǣ Mariæ* (fol. 5 v).

TABLEAU I

Les sources du manuscrit de Laon

MS. X	MS. A	Laon 239			B. N. 12050
	1	1	[Dominica I Adventus].	(p. 7)	1
	— 16	— 16	[II Kl. Jan. Nat. S. Siluestri].		— 16
	manque	17	[Kal. Jan. Natale S. Mariae].		*manque*
	17	18	[Dom. I post Natale Dni].		17
	— 46	— 47	Sabb. in XII Lection.	(p. 49)	— 46
	manque	*sans n°*	Domc vacat.	(p. 53)	*manque*
	47	48	Feria II.	(p. 53)	47
	— 81	— 82	Feria II (post Pascha).	(p. 104)	— 81
81	82	83	Feria III. —	(p. 105)	82
— 82		— 84	Feria IIII. —	(p. 107)	— 83
[7 messes]		[8 messes]			[8 messes]
90		93	SS. Tiburtii et Valeriani.	(p. 115)	92
— 99	— 101	— 102	Scae Potentianae.	(p. 121)	— 101
100	[*manque*]	103	In Vigilia Ascensa Dni.	(p. 122)	*manque*
	102	104	In die Ascensam Dni.	(p. 122)	102
	— 155	— 157	Nat. Sci Mathei.	(p. 144)	— 155
	156	156 [= 158]	Scorum Cosme et Damiani.	(p. 144)	156
	157	159	Dedic. Basil. Arch. Michahelis.	(p. 144)	157
	— 171	— 173	[In natale Pontificis].		— 171
	172	174	[Item alia].	(p 147)	*manque*
	173	175	Item de eodem.	»	*manque*
	174	176	In ordinatione episcopi.	»	*manque*
	175	177	In ordin. eporum plurimorum.	(p. 148)	172
	176	178	In agenda mortuorum.	»	*manque*
	177	179	Domc I post Pentecosten.	(p. 149)	173
	— 182	— 184	— VI —	(p. 151)	— 178
	?	185	— VII —	»	179
		— 204	— XXIII —	(p. 163)	— 198
		205	Officium de sca Trinitate.	(p. 164)	*manque*
		206	Officium de itinere.	(p. 165)	*manque*

TABLEAU II

Les témoignages du manuscrit X

		MS. X	Laon 239		
Offert.	*Intonuit.*	c. 81	83	cf. p. 126	cap. 109
Offert.	*Portas caeli.*	82	84	— 127	— 110
Aña.	*Sancti tui.*	90	93	— 119	— 99
Com.	*Gaudete.*	90	93	— 120	— 100
Offert.	*Confitebuntur.*	91	94	— 118	— 97
»	»	»	»	— 120	— 100
Offert.	*Repleti sumus.*	93	96	— 119	— 98
Aña.	*Clamauerunt.*	95	98	— 114	— 94
Com.	*Iustorum.*	95	98	— 120	— 99
℟.	*Iustorum.*	96	99	— 140	— 143
Offert.	*Mirabilis.*	96	99	— 129	— 115
Com.	*Non uos relinquam.*	100	103	— 128	— 113

absence des manuscrits types. Elle n'a qu'une seule pièce propre, le trait *Confitemini*, dont nous avons ici, semble-t-il, la plus ancienne copie (1).

4) En arrivant à la page 118, nous surprenons l'influence d'un document autre que notre ms. **A** : elle se fait sentir plus ou moins jusqu'à la page 140. Les références fautives, mais parfaitement coordonnées entre elles, que nous donne ici le ms. de Laon révèlent tout d'un coup un écart de deux numéros (83 = 81), et semblent trahir par là même un modèle (ms. **X**) différent de **A**, qui, lui, n'était en retard que d'une unité (82 = 81).

Le tableau II nous fournit une série de vingt messes représentées par des renvois groupés autour des chapitres XCVII à CXV de notre manuscrit, avec un exemple isolé au ch. CXLIII. L'une de ces messes appartient au copiste de Laon ; là en effet où il transcrit huit messes pascales, entre les chapitres LXXXIIII et XCIII, le ms. **X**, son modèle, ne comptait que sept numéros (84 = 82 et 93 = 90) (2). Par ailleurs c'est à ce même ms. **X** que le copiste de Laon empruntait la vigile de l'Ascension, comme l'indique le chiffre -C- (=CIII de Laon) que nous fait connaître notre ch. 113. Cette messe se voit déjà, mais pas partout et avec des formulaires divers, au VIIIe siècle (Zurich, manque dans Monza) et au IXe (antiphonaires de Saint-Denys, de Saint-Amand (3), de Compiègne (4). Elle n'était pas dans **A**, car toute la suite va nous montrer notre ms. en avance sur lui de *deux* chiffres au lieu d'*un*, ce qui indique une addition ; de plus, **A** est en accord perpétuel avec le graduel de Corbie, du chapitre 1 au chapitre 171 (cf. le tableau I). Le manuscrit de Laon accuse lui-même cette parenté par ses multiples tâtonnements de numérotation, de la page 139 à la page 145 (ch. CLVIII) (5), où délibérément, peut-être

(1) Il y a plus de divergences pour le formulaire de cette messe que pour celle du dimanche correspondant de l'Avent. L'antiphonaire de Zurich (Gerbert, *Monum. vet. lit. allem.* I. p. 375) suit le même principe que plus haut : *Dominica I. in Quadragesima, item ad missam, sicut iam supra scriptum est in sabbato.* Ailleurs, comme dans le ms. 47 de Chartres (Xe s.), c'est toute une série de pièces spéciales accompagnant l'introït *Sperent in te* : Grad. *Justus es Domine*, ℣. *Gressus meos* ; Offert. *Domine deus meus*, ℣. *Oculi mei* ; Comm. *Custodi me.* Ces diverses pièces se retrouvent dispersées dans le *Tonale* de Montpellier H. 159 (P. M. t. VII) et probablement faut-il les assigner au 2e dimanche de Carême (Cf. K. Ott. *Zur aesthet. Beurteilung des vatik. Graduale; die Kirchenmusik*, 15 déc. 1909, p. 166). Pourtant en Italie (et aussi à Westminster au XIVe siècle) cette même messe sert à l'avant-dernier ou au dernier dimanche après la Pentecôte. Certains mss. allemands, italiens, aquitains et espagnols ont des types encore différents.

(2) Peut-être le jeudi de Pâques manquait-il à ce manuscrit. Cette messe n'est pas dans l'antiphonaire de Zurich du VIIIe siècle — lequel est d'ailleurs très incomplet — mais elle est dans le graduel de Monza, du VIIIe siècle également.

(3) Paris, B. N. lat. 2291. Nous suivons pour cette attribution l'opinion de M. L. Delisle (*Mém. sur d'anc. sacram.*, p. 148). Les raisons alléguées par M. A. Gastoué pour l'Abbaye de Saint-Denys (*Hist. du ch. lit. à Paris*, p. 56) ou pour Notre-Dame de Paris (*ibid.*, p. 81) nous paraissent insuffisantes. La vigile de l'Ascension est aussi notée dans le *codex Ultrajectinus* utilisé par Pamelius. On voudra bien considérer ce ms. — jusqu'à ce que nous ayons le loisir d'en donner la preuve — comme étant de même provenance, et presque de même âge. On pourra lui appliquer tout ce que nous disons du manuscrit de Paris, sauf avis contraire.

(4) Elle fait défaut au graduel de Saint-Gall (cod. 359) et n'est pas encore dans certains manuscrits du Xe siècle (Chartres 47, Saint-Gall 339, B. N. 2293).

(5) Un pli du parchemin cache à cet endroit le numéro de la messe. A la page suivante on lit bien CLVIIII, et ensuite dans la marge extérieure, presque effacé : CLX.

par lassitude, le copiste se met de pair avec son manuscrit original, revenant ainsi de deux numéros en arrière. Nous le perdons de vue dans la lacune (p. 146-147), mais nous savons qu'il s'en tient désormais à son système par ce que nous voyons plus loin. Page 147, en effet, il renvoie pour le ℟. *Domine preuenisti* au ch. CLXIII, qui est encore (1) celui de Corbie (= **A**). Puis à l'endroit où nous sommes il cesse de numéroter ses messes ; ce qui ne l'empêche pas, — nouvelle preuve qu'il suit aveuglément son manuscrit type, — de se référer pour le ℟. *Conuertere* (p. 158) à un ch. CLXXXII qui n'existe pas dans le manuscrit, mais qui serait exactement celui du VIe dimanche après la Pentecôte, dans le ms. **A**, et dans le codex 12050 également, s'il avait eu les quatre messes (c. 172, 173, 174 et 176) marquées absentes dans notre tableau.

Ainsi avons-nous pu saisir dans les procédés de notre copiste les additions qu'il a dû faire à ses modèles. Nous n'y avons rien trouvé qui nous éloignât de la fin du IXe siècle. Nos recherches subséquentes confirmeront encore nos résultats.

5) La vigile de l'Épiphanie — nous le savons malgré la lacune — n'existait pas dans le ms. de Laon. La messe de ce jour se trouve dans les antiphonaires, croyons-nous, vers le commencement du Xe siècle (antiphonaire de Saint-Amand, B. N. 2291, *ca.* 886-910).

6) C'est de seconde main que l'on voit, p. 30, la messe du 22 Février. Elle paraît seulement dans le graduel de Saint-Denys (*Mazar.* 384) de la fin du Xe siècle.

(7) Nous trouvons dans notre livre laonnais deux graduels au vendredi après les Cendres (p. 39 : ℟. *Domine refugium...; Item* ℟. *Vnam petii...*) ; il ne faut pas nous en étonner : le premier était chanté ce jour-là même, l'autre, le lendemain samedi, qui n'a pas de messe propre encore aujourd'hui. L'*Ordinaire* que nous avons si souvent cité (2) nous en avertit, et le cas est analogue à celui déjà noté à propos du mercredi de la troisième semaine de l'Avent. Il n'en va pas de même à la *Feria sexta* après *Innocauit* (p. 48). Ici encore nous avons deux graduels : ℟. *Saluum fac seruum...; Item* ℟. *Miserere mihi.* Ce second répons ne se chantera plus que le mercredi de la IIIe semaine de Carême (p. 64) et accompagné de pièces toutes différentes : il ne s'agit donc pas d'une répétition partielle de cette messe. N'y aurait-il pas là un vestige d'antiquité, un souvenir de l'époque où, régulièrement, la messe comprenait deux lectures avant l'évangile? Avec le temps, ces lectures ont été réduites à une seule, sauf à certains jours, et c'est alors que le second graduel aura été supprimé, plus tôt en France, semble-t-il, qu'en Italie ou en Allemagne. Nous avons des mss. allemands qui donnent encore les deux pièces au XIIe siècle. En France on les voit encore aux IXe et Xe siècles.

8) L'antiphonaire de Laon appartient à une catégorie de manuscrits très rare qui groupe *tous* les versets alléluiatiques après la série des messes, en fin de volume, sans en donner aucun en entier dans le cours du livre. Nous pouvons citer dans le même cas le

(1) Si la numérotation de Laon se poursuivait régulièrement telle qu'elle est manifestée par les chapitres 141, 142, etc., nous aurions le numéro CLXV.

(2) *Loc. cit.*, p. 85 et 86.

ms. 47 de Chartres (X[e] s.) (1). Or il se trouve qu'il y a exception à cette règle, d'ailleurs constante, pour la semaine de Pâques. Chaque messe y est pourvue de son Alléluia entièrement noté. On serait tenté d'en conclure que l'on est en face d'une addition de notre copiste, si l'on ne remarquait par ailleurs que cinq d'entre ces versets se lisent déjà dans les antiphonaires du VIII[e] siècle : *Pascha nostrum* (p. 103), *Hæc dies* et *Laudate pueri* (p. 111) (2), *Surrexit Dominus* (ou *Altissimus*) (p. 108) et *Surrexit Dominus et apparuit* (p. 106). Le ℣. *Dicite in gentibus* paraît être de la fin du IX[e] siècle (B. N. 2291) (3). Restent les deux *Alleluia. Angelus Domini* (p. 105) et *Surrexit Christus* (p. 106) pour lesquels notre antiphonaire serait le plus ancien témoin (4). Pour le fait lui-même de l'emploi de versets qui ont un rapport plus direct avec le mystère pascal, au lieu de ceux affectés au cycle dominical en général (5), nous avons au moins un exemple authentique du IX[e] siècle dans le graduel de Saint-Gall publié par Lambillotte.

9) Nous ne sortons pas du IX[e] siècle, en remarquant les faits suivants : le 3 Mai tout entier réservé aux saints martyrs Juvénal, Alexandre et Éventius (p. 118), sans mention de l'Invention de la Croix, qui paraît dans les antiphonaires français vers la fin de ce siècle (B. N. 2291 et 17436); le samedi des Quatre-Temps de la Pentecôte (p. 128) pourvu de quatre Répons, et non de quatre Alléluias (6); absence de la Nativité de la sainte Vierge (8 Sept.) — elle ne paraît pas dans l'antiphonaire de Saint-Denys de 862-877, mais elle est dans celui de la fin du X[e] siècle et dans les manuscrits de Saint-Amand (IX[e]-X[e] s.), — de la Toussaint, — que seuls contiennent, parmi les manuscrits que nous citons ici, ceux de Compiègne (7) et de Saint-Amand, — et même celle de saint Martin, dans la partie du ms. qui a disparu. Pour ce dernier, il serait possible cependant qu'il eût été réuni sous un même titre avec S. Mennas, comme dans le

(1) Tomasi, qui a publié le texte de ce document (Éd. Vezzosi, t. V. p. 267, seq.) avait déjà fait cette remarque : *Alleluja cum suis versibus ad finem codicis rejiciuntur*, mais sans donner la liste de ces versets, pourtant des plus suggestive. On y trouve, après une série plus ancienne correspondant, six exceptés, à celle du ms. de Laon, un supplément évidemment postérieur, mais que l'état de la rédaction n'indique en aucune façon. Cette seconde liste comprend 43 versets dont 16 seulement sont dans notre codex ; quatre autres y sont, mais par suite d'additions postérieures. L'ordre n'est d'ailleurs pas le même dans les deux manuscrits.

(2) Ces trois premiers versets sont encore représentés par leur *incipit* dans la série de la fin du volume (p. 169), d'où ils ont donc été extraits, puisqu'ils n'ont plus aucun titre à s'y trouver.

(3) Cf. Pamelius, *loc. cit.*, p. 118 et 150, aux deux fêtes de la sainte Croix.

(4) On en peut dire autant des versets *Dilexit Andream* (p. 171), *Iudicabunt* (p. 172) au moins pour le texte, *Iustus germinabit (ibid.)*, *Sacerdotes [tui] Domine (ibid.)*, *Loquebar* (p. 173) et *Post partum (ibid.)*, mais on les voit très répandus dans le courant du X[e] siècle.

(5) Cf. Gastoué, *Or. du ch. rom.*, p. 266.

(6) Alcuin, *De div. off.*, c. XXIX (*ap.* Hittorp, 265 E) ; Bernon de Reichenau, *De quib. reb. ad Missam pertin.* c. VII (*ibid.*, 714 B) ; *Ordo romanus de off. divinis* (*ibid.*, 92 A). Bernold de Constance constate le changement opéré : *Nec gradualia, sed alleluia prædictis lectionibus subiungere debemus* ... (*Microl. de eccl. observ.*, c. XXVIII, *ap.* Hittorp, 750 E). Et plus loin : *Ad quam (missam de ieiunio) non gradualia* UT ANTIQUITUS, *sed alleluia cantamus* (c. LVIII, *ibid.*, 765 A).

(7) Dans le voisinage presque immédiat de Laon, à Saint-Éloi de Noyon, on trouve la Toussaint consignée dans un manuscrit très intéressant du IX[e] siècle, *capitulé* lui aussi, mais dont nous n'avons malheureusement qu'une description très sommaire. Cf. Abbé Eug. Muller, *Antiphonaire du Mont-Renaud*, Noyon, 1875, p. 17.

manuscrit de Corbie : *III Idus Novembris, Natale sancti Menne et sancti Martini*. Le fait est, croyons-nous, très rare, et S. Martin, dès qu'il prend place dans l'antiphonaire, a sa messe à part, mais en seconde ligne, après le martyr. Ainsi dans les mss. de Compiègne, de Saint-Amand, de Saint-Gall (359 et 339). Mais à Saint-Denys on ne le voit pas encore à la fin du X[e] siècle (*Maz*. 384).

10) La présence des messes d'ordinations dans le manuscrit de Laon est un signe d'antiquité. Il y en avait cinq, sans compter une vigile (voir plus haut p. 33), et il en reste quatre, pour diverses occasions. On les retrouve toutes, dans le même ordre, dans les mss. de Saint-Denys (*Ste Genev*. 111), de Chartres, de Moissac (B. N. 2293). Les antiphonaires de Saint-Amand et celui de Compiègne (1) en suppriment une; il n'y en a plus dans le ms. de Saint-Denys du X[e] siècle (*Mazar*. 384).

11) L'*Agenda mortuorum* (p. 148) (2) et enfin les deux *Offices* de la Trinité (3) et pour les voyageurs (p. 164 et 165) se trouvent aussi dans les mss. du IX[e] siècle.

Nous avons donc pu constater que notre manuscrit, très important par ce qu'il contient, n'est pas moins intéressant par ce dont il ne parle pas. Encore avons-nous omis de noter certaines fêtes plus particulièrement gallicanes et qui se trouvent pourtant dans des antiphonaires datés de la fin du IX[e] siècle : S. Benoît (11 Juill.), S. Pierre-ès-Liens (1[er] Août); S. Denys et sa Vigile (8 et 9 Octobre) et qui sont inconnues à Laon : la teneur de cet antiphonaire est purement romaine, et tout ce que nous avons pu y trouver de plus récent ne nous a pas fait franchir les dernières années du IX[e] siècle.

L'étude paléographique confirme encore nos conclusions. Nous avons cité l'opinion de Fleury; l'absence de toute foliotation, de toute ponctuation, le mélange fréquent de l'N onciale et de l'*n* minuscule dans le texte courant, la massue des hastes de l'*l*, du *b*, du *d*, parfois très accentuée, sont autant d'indices qui nous ramènent à la même époque. La présence des *notes tironiennes* fréquemment employées au milieu de la notation — fait nouveau et application inédite de la sténographie médiévale, — n'en est pas une moindre preuve. Nous en parlerons plus loin au sujet de la notation.

---

(1) Au moins d'après l'édition des Bénédictins (P. L., t. LXXVIII, col. 709-710), qui n'est peut-être pas très exacte. On sait que cette partie du manuscrit est perdue. Il en serait de même de l'antiphonaire de Noyon d'après la notice que nous venons de citer : « Vigile et noël d'un pontife (ch. CLXXIV), — à l'ordination, — pour des noces « *de nuptiis* », — pour oindre un roi « *ad ungendum regem* » (ch. CLXXXI) ». E. Muller, *loc. cit.*, p. 18. Mais les numéros des chapitres ne concordent pas avec l'analyse que l'on donne.

(2) Cf. Pamelius, *loc. cit.*, p. 175-6; P. L., t. LXXVIII, col. 722, comme dans le ms. 2291; — E. Muller, *op. cit.*, p. 18.

(3) Cf. D[r] A. H. Kellner, *L'Anno ecclesiastico e le Feste dei Santi*, 1906, p. 110.

LES SIGNES RYTHMIQUES

SANGALLIENS ET SOLESMIENS

ÉTUDE COMPARATIVE

Oui ou non, les signes rythmiques employés par les Bénédictins de Solesmes dans les reproductions du *Graduale Romanum* vatican existent-ils dans les anciens manuscrits?

En réponse à cette question, les assertions les plus contradictoires se sont fait entendre (1).

Nous croirions humilier les lecteurs de la *Paléographie musicale,* si nous nous attardions à leur prouver l'*existence* de signes rythmiques dans les *codices* sangalliens et messins. Cette existence est un fait « qui crève les yeux » : il suffit de regarder les documents publiés dans ce Recueil pour y voir les *adjonctions* et les *modifications* qui affectent les neumes ordinaires, afin de les rendre plus aptes à figurer le rythme et les nuances de la mélodie.

Aussi bien la question, pour les gens informés et droits, n'est plus là ; ce pas est franchi.

Les points précis sur lesquels quelques difficultés et doutes s'élèvent encore et auxquels il est bon d'apporter des éclaircissements, peuvent se résumer ainsi :

1° Quels sont, au juste, les rapports entre les signes rythmiques des anciens *codices* et les signes rythmiques des nouveaux livres de Solesmes ?

2° Les signes solesmiens sont-ils bien la transcription fidèle des anciens signes rythmiques ?

3° Si l'épisème sangallien signifie toujours une prolongation plus ou moins sensible, comme le disent les Bénédictins eux-mêmes, pourquoi ces mêmes Bénédictins l'emploient-ils comme signe de subdivision, en recommandant de ne le point allonger ?

(1) Nous avions l'intention de recueillir ici, en note, ces assertions favorables ou hostiles, mais la question des signes rythmiques a fait de tels progrès dans ces dernières années, que, presque unanimement, on en reconnaît maintenant l'utilité, sinon la nécessité, et que personne n'en conteste plus aujourd'hui la légitimité. La publication de ces textes serait donc surannée; ne réveillons pas de vieilles querelles qui tendent de plus en plus à s'apaiser.

4° Pourquoi les Bénédictins n'ont-ils pas mis dans leurs livres *tous les signes rythmiques* contenus dans les manuscrits de Saint-Gall ?

5° Enfin quelles peuvent bien être les règles qui guident les Bénédictins dans l'emploi des épisèmes, surtout pour les chants syllabiques ?

Il faut en effet, une bonne fois, s'expliquer à fond sur tous ces points, et dissiper tous les malentendus.

Et pour cela, il est bon tout d'abord de distinguer :

a) La *forme graphique* des signes rythmiques dans les anciennes notations et celle des mêmes signes dans la notation solesmienne ;

b) La *valeur rythmique* de ces signes dans l'une et l'autre notation.

Cette première distinction faite, nous aurons répondu aux doutes proposés lorsque nous aurons démontré :

1° L'*identité graphique* des épisèmes dans les notations sangallienne et solesmienne ; car la *forme graphique* de nos *adjonctions* est empruntée à la séméiographie du scriptorium de Saint-Gall. Cette forme a été choisie, de préférence à la forme *messine*, parce que l'adaptation à la notation grégorienne sur lignes en était plus facile pour le typographe, et plus claire pour le chanteur ;

2° L'*identité de valeur rythmique* de l'*épisème horizontal* dans les deux notations.

3° Quant à l'*épisème vertical*, son usage est plus étendu dans la notation solesmienne que dans la notation sangallienne. Nous aurons à justifier cette extension, nous n'y manquerons pas.

4° Le *point-mora* demande aussi quelques explications : nous en parlerons en terminant.

Article I. — Les signes rythmiques sangalliens.

La brièveté s'impose ici, car ce sujet a été traité dans le quatrième volume de notre *Paléographie* et dans le *Nombre musical grégorien* (*N. M. G.*, p. 156 et ss.). Afin de faciliter la confrontation entre les deux notations en cause, il suffira de rappeler les trois procédés en usage à Saint-Gall pour rythmer et nuancer notes et groupes :

a) Le trait ou épisème *horizontal*,

b) Le trait ou épisème *vertical*,

c) Et diverses *modifications* des neumes.

§ 1. — Forme graphique des signes sangalliens.

A. — *L'épisème horizontal.*

L'*épisème horizontal* est placé à la tête de la *virga* dans les neumes suivants :

Neumes ordinaires : / J /\ ſ J\ N /: /. etc.

Neumes épisématiques : / J /\ ſ J\ N /: /. etc.

Le voici à la base de la dernière branche de la *clivis* :

du *torculus* :

et dans les neumes composés : [1]

B. — *L'épisème vertical.*

L'épisème sangallien prend la forme *verticale* lorsqu'il doit s'ajouter à un trait neumatique déjà horizontal, par exemple, au *punctum planum*. Dans l'impossibilité d'adapter un épisème *horizontal* à un autre trait *horizontal*, les notateurs sangalliens redressent alors l'épisème et lui donnent la forme *verticale* :



Le *punctum planum* avec épisème se trouve fréquemment à la base de la *clivis* et du *torculus* .

Ces deux épisèmes — l'horizontal et le vertical — ont exactement la même signification : en réalité, il n'y a qu'un épisème sous deux formes.

Il faut remarquer que ces épisèmes *sont toujours adhérents à la note* [2].

C. — *Modifications graphiques.*

La notation sangallienne a recours en outre à d'autres moyens pour indiquer le rythme et les nuances rythmiques : elle *modifie* les lignes constitutives des neumes ordinaires, lorsque l'adaptation des épisèmes à ces lignes est difficile.

Le *punctum* ordinaire, (·) devient *punctum planum* (-), et, pour plus de sûreté encore, le copiste ajoute souvent à ce signe l'épisème vertical comme on l'a vu plus haut :

etc.

Le *podatus rotundus* ordinaire ( ) devient *quadratus* ( ) ou *quassus* ( ).

Le *torculus* subit les mêmes modifications ( ) ; il prend aussi cette forme .

Mais n'insistons pas ; tout cela est connu et nous renvoyons aux ouvrages cités plus haut.

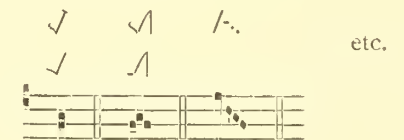
(1) Cf. *N. M. G.*, p. 162-163.

(2) « Ce n'est pas un progrès, mais un recul, de noter séparément le rythme et la mélodie. » Louis Laloy, *La Crise grégorienne*. (*La Grande Revue*, 25 Déc. 1908, p. 716.)

§ 2. — Valeur rythmique des adjonctions et des modifications sangalliennes.
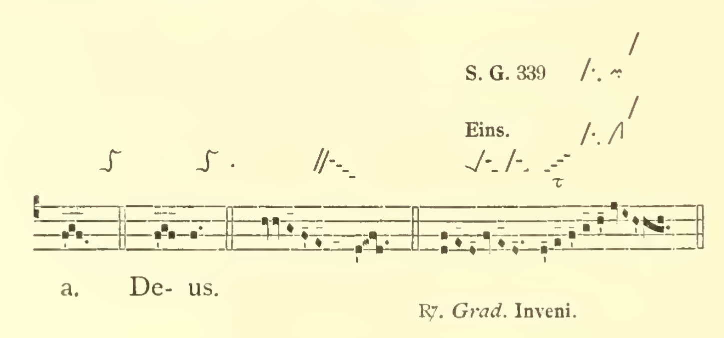
Modifications. — Toutes indiquent un ralentissement, un retard dont la valeur sera appréciée plus bas.

Si la *modification* ne porte que sur *une seule note* dans un groupe, cette note est seule retardée plus ou moins légèrement ; de plus, elle reçoit *un touchement, un ictus rythmique* [1] : la longueur d'une note ou d'une syllabe attire, naturellement, l'appui rythmique.



Pour diminuer on ruiner l'importance des signes rythmiques et s'en débarrasser d'un geste, on décrète doctoralement qu'ils ne représentent pas *le rythme* proprement dit, mais seulement des nuances *ad libitum.* La suite de ce volume prouvera que les signes sangalliens et messins sont très souvent de *véritables ictus rythmiques*, marquant avec précision les pas de la mélodie, ou même la durée de certaines notes, ce qui appartient essentiellement au rythme. Du reste, les nuances elles-mêmes d'intensité ou de douceur, d'animation ou de retard ne relèvent-elles pas du rythme? Sans elles, le rythme ne serait qu'un squelette ; avec elles, il vit et acquiert toute sa beauté.

Si tous ou presque tous les traits consécutifs d'un groupe neumatique sont modifiés, les nuances du *rallentando* s'étendent à toutes les notes modifiées, et l'appui rythmique se place selon la forme des neumes et le contexte musical :



Adjonctions. — Les *adjonctions épisématiques sangalliennes* sont aussi les signes d'un ralentissement des sons ; d'ailleurs, il n'y a pas de signes indiquant l'accélération.

Si, dans un groupe, l'adjonction n'affecte qu'*une seule note,* cette note, comme pour les *modifications*, est seule retardée plus ou moins légèrement ; elle reçoit aussi l'*ictus rythmique.*

(1) *N. M. G.*, p. 158, n° 68 à 80.

Si l'épisème — horizontal ou vertical — est attaché à plusieurs notes successives d'un même groupe, toutes les notes épisématiques sont retardées, et la place de l'ictus ou des ictus rythmiques est déterminée par la nature du groupe et par le contexte mélodique.

Signification variable de l'épisème sangallien. — Toutefois, la signification de l'épisème sangallien est susceptible des nuances les plus délicates :

« Cette observation s'applique, du reste, à tous les signes rythmiques, modifications ou adjonctions, lettres ou signes. La raison en est que *le signe supplémentaire est soumis, comme le neume lui-même, à des règles de position.* La note à laquelle il s'attache, la place qu'il occupe dans le neume, les rapports de ce neume avec le texte, le mouvement et l'expression de la phrase musicale sont autant de causes qui en augmentent ou atténuent la valeur (1). »

Fixer la durée rigoureuse, mathématique des épisèmes sangalliens est chose impossible : une telle exactitude n'a jamais existé. Les nuances infiniment graduées qui s'étendent *du plus bref au plus long* de ces signes sont si fines, si artistiques, qu'il semble difficile de les encadrer dans des catégories bien distinctes.

Cependant, comme il y a — on va le voir — du plus bref (un temps) au plus long (deux temps), une différence très appréciable, deux classes d'épisèmes sont, par là même, tout indiquées. Il en reste un grand nombre d'autres dont la durée flotte entre ces deux extrêmes : ceux-là pourraient être compris en masse dans une classe intermédiaire, ou rattachés à l'une ou à l'autre de nos catégories.

Si donc l'on veut à toute force, comme procédé d'étude et de pratique, classer les épisèmes sangalliens, on peut les ramener à trois durées principales :

1° L'épisème *double* nettement la note qu'il affecte : dans ce cas, il est toujours ictus rythmique ;

2° Il se contente de l'*allonger* très sensiblement sans la doubler ;

3° Il est le signe d'un *simple appui* avec ou sans retard léger.

Un exemple de chaque cas.

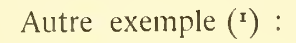
1° L'épisème *double* la note.

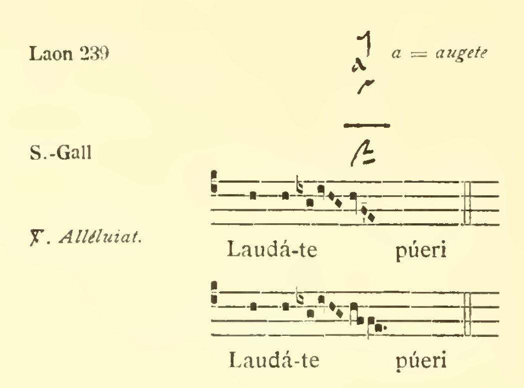
C'est ce qui arrive toutes les fois que le *pressus* se présente comme équivalence de l'épisème (et ceci dans le même manuscrit).

Exemple :

Équivalence fréquente

(1) Cf. *Paléog. mus.*, IV, p. 18. — *N. M. G.*, p. 159, n° 70 ; p. 161, n° 81.


Autre exemple (1) :



De nombreux manuscrits traduisent l'épisème de Saint-Gall et l'*augete* de Laon par le *pressus*. C'est même la version actuelle !

L'*épisème solesmien horizontal* — ou même le point — aurait ici son emploi, si la notation sur lignes ne se servait pas du *pressus*.

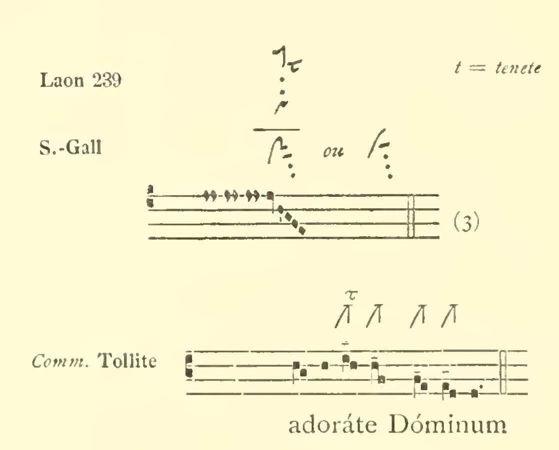
2° L'épisème se contente d'*allonger sensiblement* la note.

C'est ce qui arrive lorsque le *pressus* n'apparaît jamais (2) comme équivalence. Les lettres significatives, romaniennes ou messines, accompagnent seules l'épisème et fixent sa signification. Exemple :

Laon 239 ou — *t = tenete*, *a = augete*

S.-Gall

Stá- tu- it



(1) Cf. *N. M. G.*, p. 317, n° 412.

(2) Ce mot « jamais » n'exclut pas les distractions ou les erreurs qui, d'aventure, peuvent se glisser sous la plume d'un copiste, et dont il n'y a pas à tenir compte.

(3) L'épisème *horizontal* sangallien est traduit, dans notre notation, tantôt par un épisème *horizontal*, tantôt par un *vertical* : nous donnerons plus loin les raisons de cette double interprétation.

3° L'épisème sangallien, *simple point d'appui rythmique* presque sans allongement, ou même sans allongement.
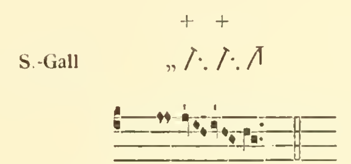
Pourquoi ? Parce qu'on ne trouvera jamais :

a) Ni un *pressus*, ni une double note comme équivalence dans un manuscrit quelconque;

b) Ni un *t* (*tenete*) dans un manuscrit de Saint-Gall ;

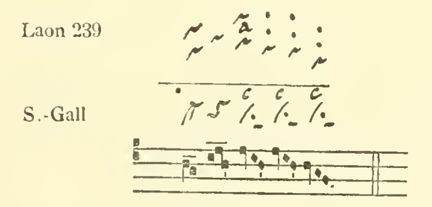
c) Ni un *t*, ni un *a* (*augete*) dans un manuscrit messin.

Exemple :



En outre, pour ce passage, le sentiment rythmique naturel exige une succession mélodique ternaire bien nette de ces deux *climacus*. L'allongement des *virgas*, *si allongement il y a*, doit être tel qu'il ne trouble pas cette marche rythmique.

Autre exemple :



Les deux familles de *codices*, sangalliens et messins, n'emploient jamais le *t* ni l'*a* sur l'ictus final de ces *climacus*. (On sait qu'un *punctum planum* isolé, dans un groupe de Saint-Gall, équivaut à l'épisème.)

Dans ces deux derniers exemples, et surtout dans le premier, — car il y a des nuances que l'enseignement oral seul permettrait de faire comprendre et goûter, — l'épisème romanien ne doit être considéré que comme un simple appui rythmique de passage, transitoire, fugitif, qui, en définitive, n'est pas long, ou l'est si peu qu'il vaut mieux n'en pas parler. Dans le second exemple, on lui accorderait volontiers un peu plus de longueur. Mais n'essayons pas de fixer mathématiquement des nuances qui appartiennent au bon goût, et laissons à l'art du chanteur, à sa foi, à son cœur, la liberté de les interpréter à sa manière.

Il y aurait encore à parler d'autres signes rythmiques, purement négatifs ceux-là, qu'on a cru voir dans les manuscrits, et que l'édition vaticane aurait reproduit avec une scrupuleuse fidélité ; il s'agit des *espaces blancs*.

Malheureusement, plus nous étudions les manuscrits dans les moindres détails, moins nous voyons d'*espaces blancs*, soigneusement distribués et ménagés entre certains groupes,

et destinés à indiquer les incises, les distinctions musicales au moyen de *moræ vocis*. Nous en arrivons à croire que les anciens copistes ignoraient entièrement cette règle dans les notations soit *in campo aperto*, soit sur lignes : il est certain, du moins, qu'ils ne tinrent aucun compte des exhortations de quelques théoriciens à ce sujet.

A notre avis, le seul moyen, sûr, de reconnaître la *jonction* ou la *disjonction* des groupes, en d'autres termes la place des *moræ vocis*, est le recours aux signes rythmiques sangalliens ou messins (1).

Article 2. — Les signes rythmiques solesmiens.

C'est ici surtout qu'il faut être clair, afin de dissiper les malentendus.

Si l'on a bien compris ce qui précède, on trouvera que les deux propositions suivantes résument exactement les observations recueillies jusqu'ici sur les signes romaniens :

1° Les diverses indications romaniennes ont pour dessein de marquer, avec le rythme, les nuances variées des mélodies grégoriennes, depuis le plus simple appui rythmique et le plus léger retard, jusqu'au ralentissement qui double la note ; cette prolongation importante relève du rythme proprement dit.

2° Les indications graphiques employées pour figurer ces rythmes et ces nuances sont souples, diversifiées, mobiles. Cette mobilité est motivée, non par la progression ou la décroissance même des nuances, mais *par la nécessité d'approprier ces indications graphiques à la forme des notes et des groupes*. Il arrive, par là :

a) que le *même signe rythmique* peut représenter des durées et des nuances différentes :

= = = etc.

b) qu'*une même nuance*, qu'une même durée est figurée par des signes différents, selon la forme des neumes :

retard de trois notes

retard de trois notes

Liberté dans la forme et l'emploi des *adjonctions* et des *modifications* rythmiques, ampleur et souplesse de leurs significations, tels sont les caractères de ce système qui, malgré sa perfection relative, trahit une notation encore primitive et révèle l'impuissance, commune d'ailleurs à toutes les notations, d'exprimer le rythme dans ses plus intimes détails et toutes les nuances qui doivent accompagner l'exécution d'une mélodie.

(1) Le *Nombre musical grégorien*, I., p. 261 et ss.

Malgré ces défauts, la notation sangallienne atteignait en partie le but que se proposaient les rythmiciens : elle fixait, *dans la mesure alors possible,* avec le rythme, les nuances les plus délicates de la mélodie, comme plus tard furent précisés les intervalles par la portée ; elle essayait ainsi d'assurer la perpétuité de la tradition, et facilitait singulièrement l'enseignement et l'exécution.

A notre époque, le dessein général d'une notation rythmique grégorienne ne doit pas être différent. Les procédés graphiques eux-mêmes doivent autant que possible se rapprocher des anciens, *tout en s'adaptant,* comme il convient, aux exigences de la notation carrée et aux besoins nouveaux de nos chantres et de nos organistes, sans jamais faire fléchir les droits du *nombre musical grégorien* devant les théories de l'art moderne.

Il ne s'agit donc pas de transporter matériellement, dans nos livres imprimés, les anciens signes rythmiques sangalliens ou messins : la question de *forme* est plutôt secondaire. Ce qu'il importe de reproduire fidèlement et, dès qu'on le pourra, intégralement, ce sont les nuances, les rythmes des mélodies antiques, en un mot le sens même des signes.

Si donc les nécessités d'adaptation forcent le rythmicien à s'écarter plus ou moins des formes graphiques primitives ; si même, eu égard aux besoins de nos exécutants, il apporte des perfectionnements et ajoute quelques traits épisématiques, quelques barres rythmiques [1], tout sera sauf, pourvu qu'il conserve, qu'il serre de près l'esprit et la signification des *adjonctions* et des *modifications* des antiques neumes, et

(1) « Une curieuse remarque à propos de tous ces signes accessoires — barres de toute grandeur — et de leur hiérarchie : c'est que *pas un seul ne se trouve dans les manuscrits de chant, graduels, antiphonaires, avec la signification qui leur est attribuée aujourd'hui :* celui de limiter les différents rythmes et de graduer leur importance ! Cette destination est une invention relativement moderne.

On peut dire la même chose des accents toniques sur les mots : il n'y en a pas trace dans les mêmes manuscrits. Je parle des Antiphonaires de la Messe et de l'Office.

L'innovation des barres en musique, celle des accents, des signes de ponctuation en littérature, seraient-elles condamnables à cause de l'absence de ces accessoires dans les anciens documents, sous le prétexte que ces signes « n'ont aucun fondement dans les manuscrits ? »

Non certes ; car s'ils ne sont pas fondés sur l'*écriture* des manuscrits, ils sont basés sur la *nature même des choses* qui sont dans les manuscrits : ils ne sont que l'expression graphique et la ponctuation, littéraire ou musicale, nouvelle mais exacte, des différents rythmes contenus de tout temps soit dans le texte, soit dans la mélodie. Ce qu'ils figurent n'est pas nouveau ; seul, le signe est récent.

Or, il appartient à l'éditeur d'un livre de chant grégorien, *pratique* et non diplomatique, de rendre son texte, littéraire ou musical, aussi clair, aussi facile que possible; cette seule observation justifie pleinement l'emploi de tous ces signes.

Ceci soit dit en passant, pour montrer qu'il ne suffit pas de l'absence d'un signe dans les documents anciens pour condamner son usage dans les nouveaux livres. A ce compte, tout progrès de la notation serait exclu d'avance.

C'est donc avec raison que les barres de ponctuation rythmique ont été ajoutées à la notation grégorienne; au lieu de remuer ciel et terre et de partir en guerre contre cette invention, heureuse somme toute, qui facilite l'exécution des mélodies, on a eu le bon esprit de s'en réjouir, comme d'une amélioration, et de l'adopter. »
D. A. Mocquereau. *Causerie sur les signes rythmiques et leur utilité, page 5, Desclée et Cie, Tournai.*

que toutes ces améliorations ne soient que l'expression des lois du rythme naturel grégorien (1). Dans cette adaptation, libre de forme, fidèle d'esprit, il ne fera qu'imiter la souple industrie de ses prédécesseurs qui, dans le scriptorium de Saint-Gall, se pliaient volontiers aux exigences des groupes neumatiques et travaillaient pour leurs chanteurs.

On voit le problème. Sa solution pratique permet de nombreuses *concordances* entre les deux notations, elle entraîne aussi à des *différences* graphiques inévitables.

Quelles sont ces concordances? quelles sont ces différences?

§ 1. — Forme graphique des trois signes rythmiques solesmiens.

La notation solesmienne, à la différence de la notation sangallienne, n'emploie que des *adjonctions*. Le système des *modifications* neumatiques, transporté en typographie, eût
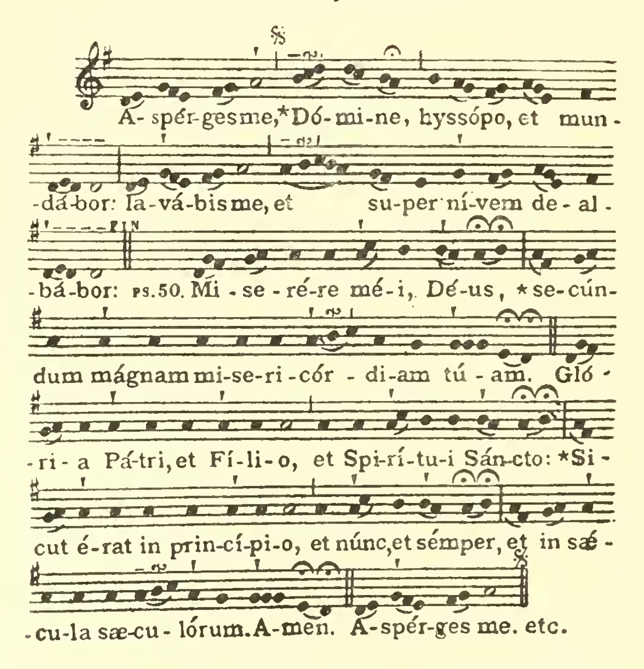
(1) Il est vraiment amusant de voir les pires adversaires des signes rythmiques en général, et de nos signes en particulier, se servir eux-mêmes de signes rythmiques — et de quels signes ! — avec une profusion invraisemblable.

Voici, reproduite par la photographie, la première page d'un *Ordinaire de la Messe* publié en France; c'est, en notation musicale, le premier *Asperges me* de l'édition vaticane.

Les Dimanches

A L'ASPERSION DE L'EAU BÊNITE

Hors le Temps Pascal.



Le Dimanche de la Passion et le Dimanche des Rameaux, on ne dit pas Gloria Patri, *mais après le Psaume* Miserére *on répète immédiatement l'Antienne* Aspérges me.

NOT. MOD. — 1

Or, dans ces sept petites lignes, sont accumulés *quatre-vingt-quatorze* signes, ajoutés à l'édition typique;

été onéreux ; d'ailleurs il devait être écarté pour les reproductions de l'édition vaticane, à cause des lois draconiennes qui la protègent contre toute corruption. Cependant, plus loin, dans notre étude sur l'introït *In medio,* nous ferons l'essai de quelques modifications typographiques très simples, qui se fussent rapprochées de la notation romanienne et eussent été d'un grand secours aux chanteurs.

Voici les trois signes rythmiques que nous ajoutons aux neumes ordinaires ; deux reproduisent exactement l'épisème *horizontal* et l'épisème *vertical* sangalliens, ils portent le même nom :

a) L'épisème *horizontal* : ⁊ = /̄

b) L'épisème *vertical* : ⁊ = = ⁊ • = ⁊ /̄ = ⁊ = ⁊

c) Enfin le *point-mora.*

Il n'est pas besoin, je pense, de prouver qu'il n'y a rien de plus semblable à un *petit trait horizontal* tracé au IXe ou au Xe siècle, qu'un autre *petit trait horizontal* tracé au XXe siècle ;

Rien de plus semblable à un *petit trait vertical* du IXe ou du Xe siècle, qu'un autre *petit trait vertical* né au XXe siècle !

Les épisèmes solesmiens, pour le moins, ne sont donc pas, au point de vue graphique,

oui, *quatre-vingt-quatorze.* Comptons ensemble :

1° *Liaisons.*

Ligne	1 . . .	8	liaisons
»	2 . . .	8	»
»	3 . . .	8	»
»	4 . . .	3	»
»	5 . . .	5	»
»	6 . . .	6	»
»	7 . . .	5	»
	Total :	43	liaisons

2° *Accents et traits verticaux au-dessus de la portée.*

Ligne	1 . . .	2	accents ou	traits
»	2 . . .	4	»	»
»	3 . . .	3	»	»
»	4 . . .	4	»	»
»	5 . . .	4	»	»
»	6 . . .	5	»	»
»	7 . . .	3	»	»
	Total :	25	accents ou	traits

3° *Traits horizontaux.*

Ligne	1 . . .	1	trait
»	2 . . .	5	»
»	3 . . .	4	»
»	4 . . .	0	»
»	5 . . .	0	»
»	6 . . .	0	»
»	7 . . .	1	»
	Total :	11	traits horiz.

4° *Points d'orgue, grands et petits.*

Ligne	1 . . .	1	P. d'orgue
»	2 . . .	0	»
»	3 . . .	2	»
»	4 . . .	2	»
»	5 . . .	2	»
»	6 . . .	2	»
»	7 . . .	2	»
	Total :	11	P. d'orgue

5° *Quilismas.*

Ligne	1 . . .	1	quilisma
»	2 . . .	1	»
»	3 . . .	0	»
»	4 . . .	1	»
»	5 . . .	0	»
»	6 . . .	0	»
»	7 . . .	1	»
	Total :	4	quilismas

Récapitulation :	1° Liaisons.	43
	2° Acc. et traits verticaux.	25
	3° Traits horizontaux.	11
	4° Points d'orgue.	11
	5° Quilismas.	4
	Total général :	94

« totalement absents de tous les manuscrits connus de n'importe quelle époque... » !

La seule différence, c'est qu'à Saint-Gall ils sont attachés, *adhérents* à la note ; à Solesmes ils en sont *séparés*. On sait que ce n'est pas notre faute.

Nos *points*, eux, ne sont pas empruntés, graphiquement, aux signes rythmiques romaniens, mais à la notation neumatique elle-même, où les *points*, *punctums*, abondent pour représenter une note, *un temps rythmique*, précisément ce qu'ils figurent dans notre notation. Tout le « bagage » des barres, si heureusement inventées, n'a pas l'avantage



d'être aussi traditionnel que nos *points-moras*. Le *point* après la note se trouve dans différentes éditions du dix-huitième siècle, par exemple, dans le Graduel et l'Antiphonaire de la Congrégation de S. Vanne de Verdun, imprimés à Nancy en 1759. Il est vrai que son emploi à la place des *espaces blancs* nous appartient en propre, nous l'avouons ; mais nous n'avons pas à en rougir.

§ 2. — Emploi et valeur des signes rythmiques solesmiens.

A. — *Les épisèmes horizontaux solesmiens.*

Tous les épisèmes *horizontaux* solesmiens correspondent sans exception :

a) Soit à un épisème horizontal sangallien — et ici la corrélation, tant graphique qu'expressive, est parfaite :

Neumes sangalliens :

Notation solesmienne :

b) Soit à une *modification* sangallienne d'allongement :

Une seule note est allongée : Saint-Gall … etc. — Solesmes …
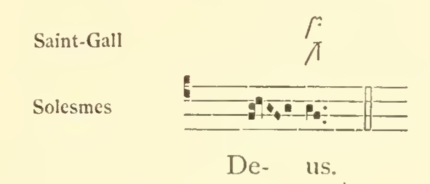
Un groupe entier est allongé : Saint-Gall … etc. — Solesmes …

Plusieurs notes dans un groupe sont allongées : Saint-Gall … — Solesmes …

La graphie, dans ces deux derniers cas, n'est pas semblable, mais le sens des différents signes est exactement le même dans les deux notations. La difficulté de faire fondre des

caractères typographiques pour chacune des modifications sangalliennes nous invitait ici à recourir aux industrieux procédés des anciens notateurs qui, pour figurer une même valeur rythmique, n'hésitaient pas à faire usage de signes divers s'accommodant à la forme des neumes.

Si tous les épisèmes horizontaux de la notation solesmienne représentent un allongement sangallien, la réciproque n'est pas vraie. Nous voulons dire que tous les épisèmes horizontaux sangalliens ne sont pas représentés dans notre notation par un épisème de même nature. Lorsque l'épisème sangallien vaut deux temps (cf. ci-dessus, p. 45), le *point* solesmien désigne cet allongement important. Nous parlerons plus bas de ce signe (p. 57).



B. — *L'épisème vertical solesmien.*

L'*épisème vertical solesmien indique toujours la place d'un ictus rythmique.* C'est une différence avec les épisèmes sangalliens qui, eux, peuvent n'être pas ictiques.

Quant à sa valeur *quantitative,* les difficultés typographiques d'adaptation à la notation vaticane, les entraves et les clameurs de nos adversaires nous ont forcés à réduire la *forme* et le *nombre* de nos signes rythmiques, et à donner à l'épisème *vertical* deux significations. Quelquefois il représente *un signe sangallien long :* il devrait alors être un peu retardé ; d'autres fois, il n'est qu'*un simple ictus de subdivision rythmique sans retard.*

Ce double emploi le fait ressembler à l'épisème sangallien dont la signification est si variable ; ce n'est pas l'idéal.

Pratiquement, comment distinguer l'épisème vertical *long,* de celui qui n'est qu'*un simple ictus ?*
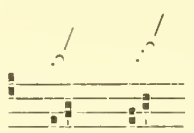
Nous voudrions pouvoir répondre avec brièveté et précision, mais la variété des cas ne le permet pas.

Il faut savoir (en attendant qu'un peu plus de liberté soit accordée) se contenter de ce qui est possible.

En faisant l'ictus rythmique sur toutes les notes marquées de l'épisème *vertical,* on aura déjà beaucoup fait ; car on aura donné à la mélodie sa marche rythmique exacte, et cela, à la rigueur, peut suffire.
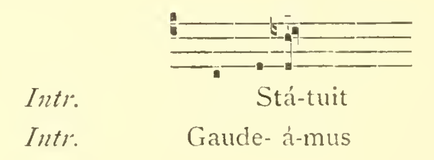
Pour ceux qui désirent se rapprocher le plus parfaitement de l'antique exécution, nous tracerons les règles suivantes.

a) L'épisème vertical du *salicus* doit toujours être accompagné d'un léger allongement.

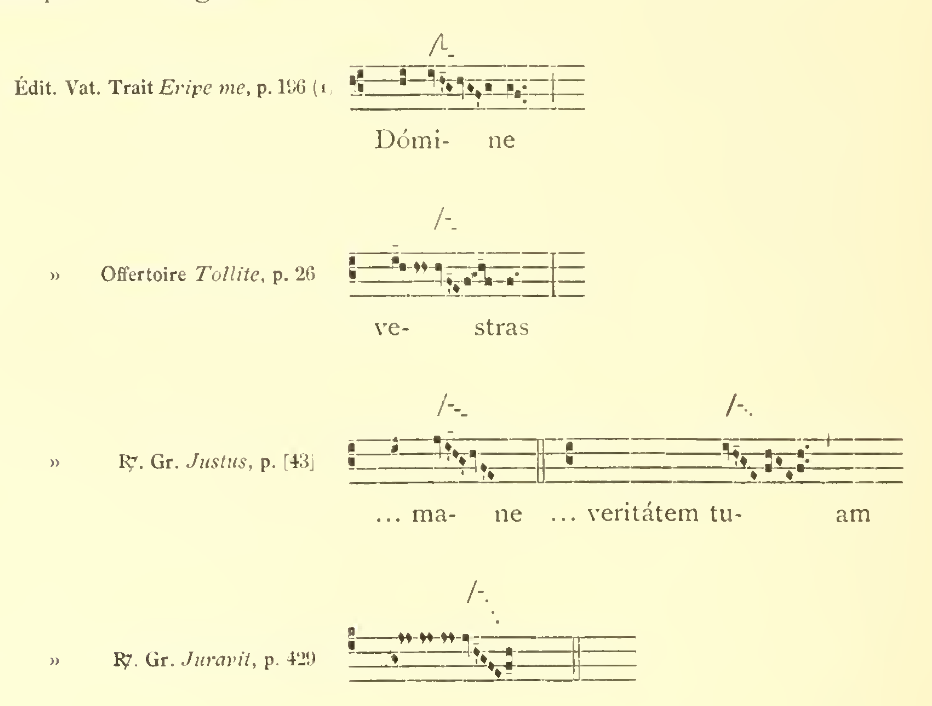


Ce groupe est facile à reconnaître.

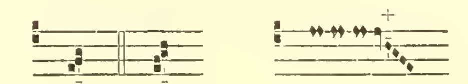
b) Même allongement sur la note ictique, dans toutes les intonations du premier mode où paraît cette incise :



c) Très souvent la deuxième note ictique d'un *climacus* est retardée ; mais, comme ici il y a des exceptions, on peut se contenter de faire partout la note ictique. Voici quelques exemples d'allongement :



Nous aurions pu, sans doute, ajouter un épisème *horizontal* au-dessus de la note ictique ; mais, outre que le rapprochement obligatoire des notes rendait cette adjonction
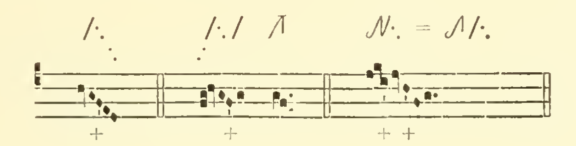


(1) Cette pagination renvoie au *Graduale* nº 696, de MM. DESCLÉE ET CIE, édition en notation grégorienne, avec signes rythmiques.

difficile et disgracieuse, le désir de la paix et l'espoir de diminuer, avec le nombre des signes, les critiques des adversaires, nous ont fait renoncer à ce perfectionnement. Le touchement rythmique sur cette note était essentiel, nous ne l'avons pas omis. Les « *Simples Notes théoriques et pratiques sur l'édition vaticane* », dont nous préparons la publication, suppléeront aux incertitudes signalées.
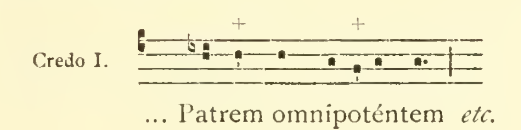
Il y aurait encore d'autres cas, analogues aux précédents, mais plus rares, où l'épisème *vertical*, employé pour cause de difficulté typographique à la place de l'*horizontal*, demanderait un léger allongement. Là aussi, en attendant la publication annoncée, on devra se contenter de faire l'ictus sur la note désignée.

Enfin l'épisème *vertical* solesmien est employé comme signe de *simple subdivision rythmique* :

a) soit dans les groupes neumatiques :



b) soit dans les mélodies avec paroles, où les anciennes notations rythmiques ne figurent pas ces subdivisions secondaires :



Nous n'avons pas à dissimuler qu'il y a dans cet emploi *graphique* de l'épisème vertical une part d'innovation ; nous en revendiquons la responsabilité et nous n'aurons aucune peine à nous en justifier.

1° Les subdivisions ictiques binaires ou ternaires sont basées sur une loi de rythmique générale, absolument incontestable. Aucun langage, aucune musique n'échappe à cette loi ; toutes les mélodies grégoriennes, qu'elles soient mélismatiques ou syllabiques, y sont soumises, de par le droit naturel du rythme.

2° Ces subdivisions ictiques, contenues *objectivement* dans les mélodies, étaient autrefois réalisées par l'usage pratique, bien qu'elles ne fussent pas toutes indiquées dans la notation. Les auteurs mentionnent clairement cette circonstance : témoin Hucbald, qui veut inculquer aux enfants le rythme grégorien au moyen de *percussions* ou *ictus* marqués avec le pied ou la main (1), témoin encore les divers auteurs didactiques qui comparent la marche du rythme oratoire grégorien à la marche métrique des vers, où les *ictus* se succèdent par groupes de deux ou de trois syllabes.

(1) Cf. *Le Nombre musical grégorien*, I, p. 19.

3° L'indication graphique de toutes ou de presque toutes ces subdivisions secondaires est plus nécessaire de nos jours qu'autrefois. Nous n'avons plus de maîtres pour suppléer aux défauts de notre notation; total est l'oubli des traditions, tant sur la nature libre du rythme grégorien, que sur la nature de l'accent latin; fréquentes et variées sont les erreurs sur tous ces points. A de nouveaux besoins il faut de nouveaux signes; à de nouvelles erreurs, de nouveaux remèdes.

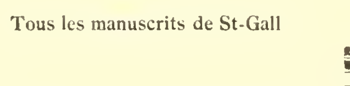
4° La fixation des subdivisions rythmiques facilite singulièrement la tâche des accompagnateurs, en même temps que l'harmonie entre l'orgue et le chœur.
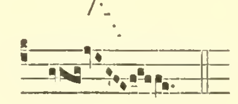
Cette innovation, purement graphique d'ailleurs, est un perfectionnement tenant lieu de ces enseignements non notés que les maîtres donnaient de vive voix (1).

Or, c'est surtout dans ce rôle de signe purement subdivisionnaire, *que l'épisème vertical solesmien ne doit être prolongé en aucune manière.*

Pourvoir à toutes ces nécessités modernes était une obligation pour le notateur qui veut être pratique. Le moyen le plus simple pour atteindre ce but était d'étendre la signification de l'épisème romanien, en lui donnant une attribution qui, du reste, était en germe dans la notation sangallienne.

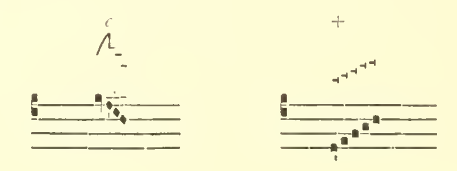
Sans doute le dessein premier des notateurs romaniens n'a pas été de marquer *toutes* les divisions binaires ou ternaires de leurs mélodies : on ne pouvait attendre cette perfection d'une notation qui ne savait même pas indiquer la grandeur des intervalles. Toutefois, par cela seul que les épisèmes sangalliens de soi sont longs, il est arrivé, en fait, que presque tous ces épisèmes coïncidaient avec les appuis, les pas du rythme, *surtout lorsqu'ils sont isolés au milieu d'un groupe :*



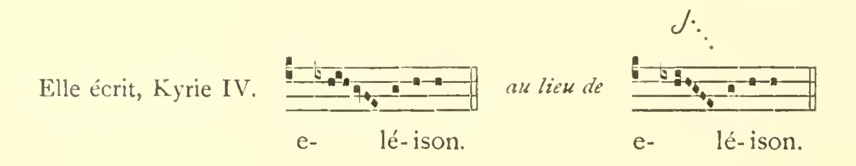


Le *Laudunensis* 239 confirme les *codices* sangalliens et ajoute un *t* = *tenete* à la note *sol.*

ou qu'ils commencent une série de notes épisématiques :



(1) L'édition vaticane elle-même fait parfois des subdivisions de cette sorte, mais en brisant les groupes.



Il n'y avait donc qu'à développer cette disposition *naturellement ictique* des épisèmes romaniens, à l'appliquer plus largement, et à s'en servir afin de dirimer des cas nombreux et embarrassants pour les chantres et les accompagnateurs modernes.

Nous avons usé discrètement de cette liberté dans nos éditions à notes carrées, mais dans les éditions en notes modernes nous avons indiqué toutes les subdivisions.

C. — *Le point-mora solesmien.*

Le *point* après une note vaut environ un temps simple : ▪. = ♪   ▪: = ♩

Il représente tout d'abord soit un épisème horizontal, soit une modification neumatique sangallienne qui double la valeur de la note.

La *clivis*, dans l'exemple suivant, reçoit un *point* à chaque note :

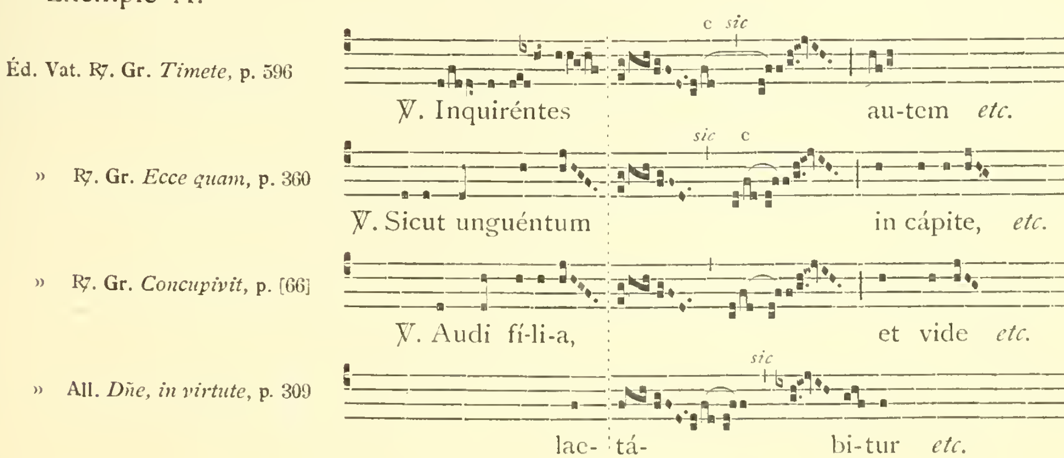
Le premier, sur le *sol*, en vertu de l'épisème sangallien, le second, sur le *fa*, en vertu de la règle des retards de la voix à la fin des membres de phrases.

Le point solesmien indique ensuite les *espaces blancs* de l'édition vaticane *assez importants pour correspondre à cette durée d'un temps*. Il ne saurait être employé pour les « morulae vocis » qui ne comportent pas cette valeur quantitative.

C'est ainsi que nous n'avons pu nous résigner à le placer, *ce point d'un temps*, après un *espace blanc* ou même après une barre, lorsque les manuscrits sangalliens et messins, s'accordant entre eux, font usage, précisément à cet endroit, du *c* = *celeriter* et de l'*n* = *naturaliter*, ou encore indiquent positivement une liaison étroite des groupes au moyen du *ſt* = *statim, stringe*. On nous permettra au moins de penser que, s'il y a *mora vocis* dans tous ces cas, ce que les *codices rythmiques* nient formellement, ce retard de la voix ne peut être d'*un temps;* notre *point* ne convient donc pas ici.

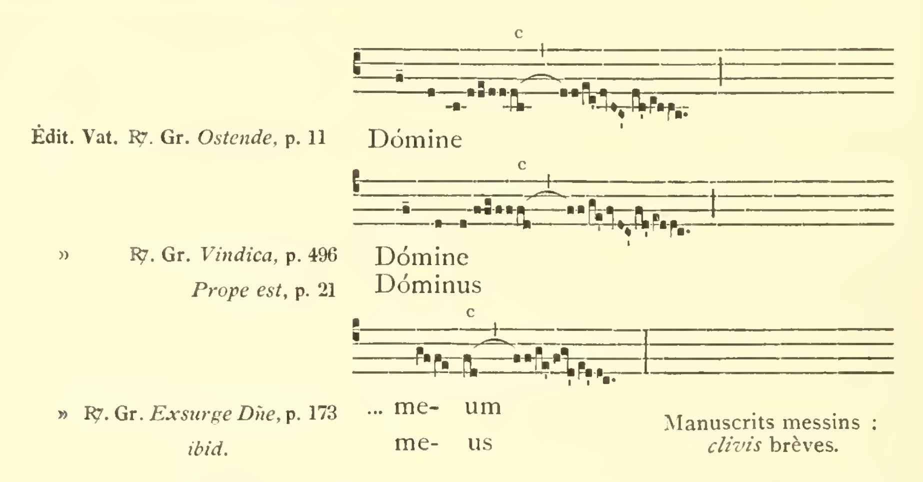
Quelques exemples sont nécessaires pour qu'on saisisse bien notre pensée.

Exemple A.

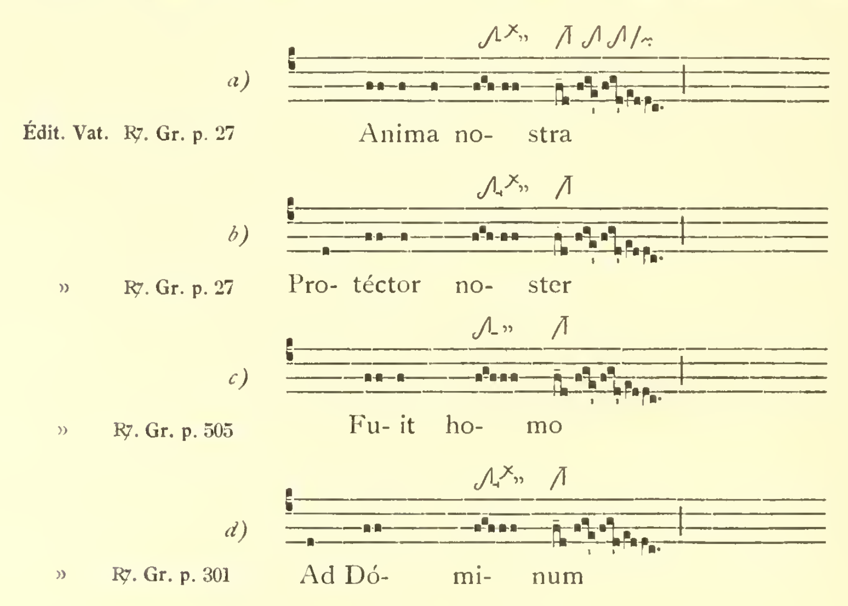


Je ne parle pas, dans l'exemple A, de la petite barre qui ne sait trop où s'asseoir; c'est évidemment une distraction du correcteur qui a suivi l'édition de 1883-1895. Ce qu'il faut remarquer, c'est l'*espace blanc* qui sépare les deux groupes *fa-ré* et *do-ré* que nous avons réunis par une liaison. Cette liaison exprime la pensée *sangallienne* et *messine* qui ne permet aucun *retard* entre ces deux groupes; la clivis *fa-ré* est légère et, en Saint-Gall, elle est surmontée d'un *c* = *celeriter*. Cependant ces variantes de l'édition vaticane sont fort instructives : elles nous invitent à n'estimer qu'à une valeur très minime, ou même « imperceptible », les *espaces blancs* et les petites barres.

Ex. B. — Même observation que pour l'exemple A : la *clivis* qui précède la petite barre est légère et surmontée du *c* :



Ex. C. — L'*espace blanc* ménagé (lignes *a* et *b*) entre le *torculus* et la *distropha* nous



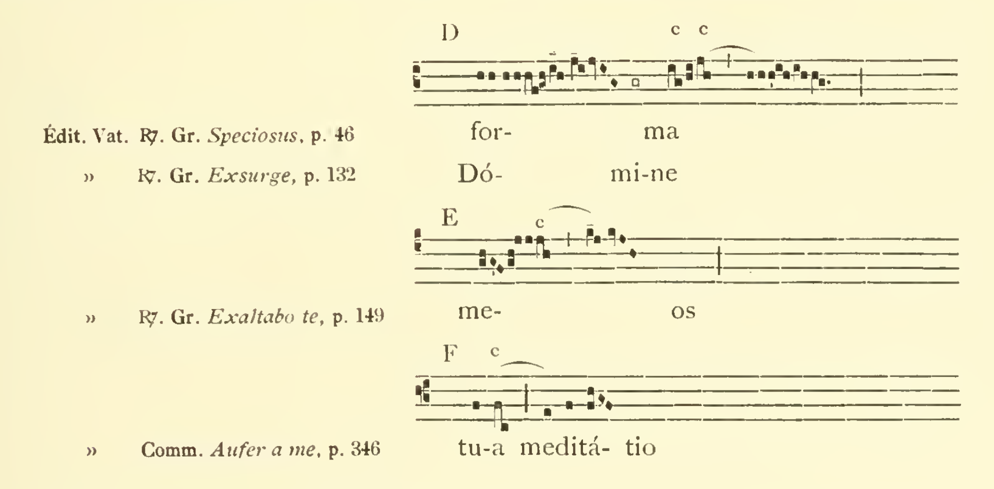
incitait à mettre un *punctum-mora* (. .). Nous l'aurions placé là d'autant plus volontiers que les *codices* sangalliens ont, après ce groupe, en plus de l'épisème sur la troisième note du *torculus*, la lettre *x* = *exspecta*, et que le *Laudunensis* 239 a toujours un *t* attaché

à cette même note. Mais nous avons dû renoncer au rythme traditionnel de ce passage; car dans les deux cas suivants — lignes *c* et *d* — le rapprochement, aussi étroit que possible, du *torculus* et de la *distropha*, nous empêchait de glisser un *point* entre ces deux groupes. Et cependant, pour le ℟. Gr. *Ad Dominum,* c'est le même trait mélodique avec l'épisème et l'*x* sangalliens!

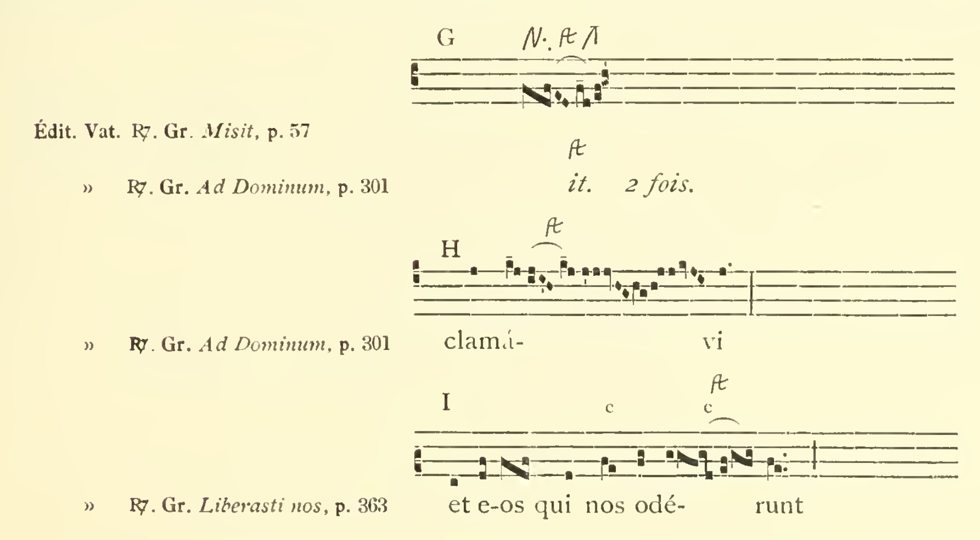
Puis nous nous demandons si, d'une manière générale, l'*espace blanc* vatican placé entre un groupe quelconque et une *distropha* réclame bien un retard! Les quatre exemples cités feraient croire le contraire. Qui le sait?

Quant à l'*espace blanc* qui suit la *clivis* épisématique /̄ sur la dernière syllabe, rien n'indique, dans les manuscrits rythmiques, que la dernière note de cette *clivis* puisse être longue : seule la première l'est. L'*espace blanc* de l'édition vaticane ne peut donc indiquer une *mora* d'un temps ; le *point-mora* n'était pas de mise ici.

Ex. D. E. F. — Voici encore trois exemples de *clivis* avec *c* = *celeriter*, suivies d'une petite barre dans l'édition officielle; elles ne demandent ni retards, ni points.



Ex. G. H. I. — Si aux signes de brièveté vient encore s'ajouter, entre les groupes,



le sigle *st* = *stringe* (serrez), il devient impossible de supposer un arrêt quelconque.

Le *Laudunensis* 239 — ex. G — oscille entre les deux interprétations, ce qui est un signe de déclin ; mais la fermeté des manuscrits sangalliens dans la même notation, celle que nous avons adoptée, ne permet pas la moindre hésitation. On sait que la constance dans la tradition rythmique est en faveur de la grande école monastique.

Ex. H. *clamavi.* — Ce passage mélodique se trouve deux fois dans le ℟. Gr. *Ad Dominum.* Un *espace blanc* — espace B de l'édition vaticane (Préface) — est ménagé entre le *pes subbipunctis* et la *clivis* longue ; on sait qu'il demande un retard. Ce même passage se présente deux autres fois au mot *mirabiliter* des ℟℟. G.G. *Specie tua,* p. [61], et *Diffusa est,* p. [70]. Ici, il n'y a plus que l'espace A de la Préface de l'édition vaticane ; pratiquement il ne réclame aucun retard. Pour fixer cette divergence de notation, qui a son retentissement dans l'exécution, nous avons cherché la même mélodie dans les *Propres* publiés d'après la même édition ; mais là encore, rien de régulier : l'espace blanc B ne paraît que cinq fois sur neuf. Que faire ? Comment chanter ? Comment rythmer ? Nous n'avons mis de *point-mora* nulle part, suivant en ceci l'indication des manuscrits de St-Gall qui recommandent de réunir, de *serrer* (*st*) ces deux groupes.

Ex. I. *oderunt.* — L'espace blanc — largeur B — entre les deux groupes surmontés d'une liaison, ne peut être estimé à un temps : le *c* et le *st* des *codices* rythmiques s'opposent à cette interprétation, ou même à une *mora*, si courte soit-elle.

Mais c'est assez sur cette question des *espaces blancs* et des points. Si on nous demande pourquoi nous n'avons pas mis des *points-moras* à tous les *espaces blancs* de l'édition vaticane, nous répondrons :

Parce que tous ces *espaces* ou ne comptent pas, témoin l'exemple H, ou ne valent pas un temps simple grégorien.

D. — *Comment un même signe sangallien peut et doit recevoir plusieurs interprétations.*

Après ces explications sur la valeur diverse des épisèmes sangalliens et solesmiens, on ne s'étonnera pas de trouver, dans nos transcriptions rythmiques, *le même et identique signe, une clivis épisématique, par exemple, avec cinq ou même six interprétations différentes.*

Si jamais pareille critique venait à se faire jour sous la plume d'un partisan du rythme oratoire grégorien, ce serait bien certainement l'une des plus imprévues, des plus illogiques, des plus étourdies qui puissent être formulées contre nos transcriptions ; mais il faut tout prévoir.

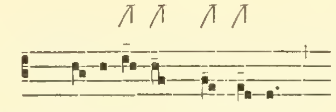
Pour interpréter exactement un groupe épisématique, il ne suffit pas de regarder le groupe en lui-même (/̄), sa forme normale et son adjonction ; il faut encore, comme pour tous les groupes, considérer sa place, sa position dans la phrase tant littéraire que musicale.

Une *clivis ordinaire* — c'est la règle tracée dans les *Mélodies grégoriennes* de D. J. Pothier — peut être interprétée de plusieurs manières, selon sa position. Il y a *clivis* d'accent tonique ; *clivis* finale de mot, de membre de phrase, de phrase ; *clivis* avant *quilisma*, *clivis* avant *pressus*, *clivis* sur pénultième faible, etc. : autant de situations qui modifient la durée et la dynamie. Or une *clivis*, parce qu'épisématique, ne se soustrait pas entièrement aux lois de position auxquelles elle est naturellement soumise.

Donc, pour être conforme à l'esprit de la notation romanienne, pour être fidèle aux règles du rythme oratoire, il faudra, de toute nécessité, tenir compte des diverses significations de la *clivis* épisématique, et, par suite, *avoir plusieurs signes rythmiques solesmiens pour représenter un même et identique signe sangallien.*

Quelques exemples :
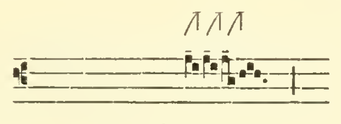
1° Petit trait sur la première note de la *clivis* seulement : parce que la *regula aurea*



Comm. *Tollite*, p. 350 adorá-te Dóminum

ne permet aucune *mora vocis* sur la seconde note de ces quatre *clivis*.

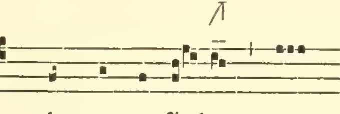
Même notation pour le mélisme suivant : parce que le trait sangallien n'affecte



℟. Gr. *Universi*, p. 2 exspéctant

que la première note, et que, par ailleurs, aucun signe, aucune lettre supplémentaire n'autorise un *retard* sur la dernière note de ces trois *clivis ;* ce qu'exprime fort bien leur rapprochement étroit dans l'édition vaticane.
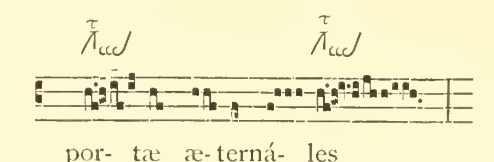
2° Petit trait sur les deux notes de la clivis :



Intr. *Ad te levavi*, p. 1 in te confí-do non
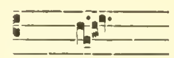
Ici la *clivis*, à la fin d'une incise, sera tout entière légèrement retardée ; un *point* à chaque note arrêterait le mouvement de la phrase. On pourrait même se contenter de mettre l'épisème sur la seule première note de la *clivis*, comme en Saint-Gall ; car la position mélodique et rythmique de ce groupe indique assez bien que la voix s'attardera naturellement sur la seconde note. C'est pourquoi, dans des cas analogues, nous avons choisi cette seconde notation.

3° Point sur la première note d'une *clivis* venant immédiatement avant un *quilisma* :
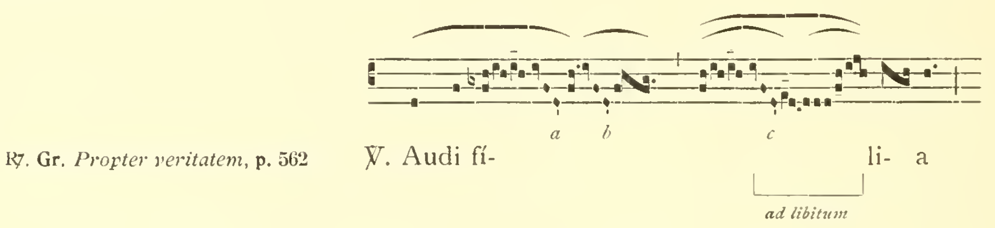


℟. Gr. *Tollite*, p. 9-10

L'effet de longueur, produit par le *quilisma* sur les notes qui le précèdent, remonte jusqu'à la *première note* de la *clivis*, comme en témoignent nettement l'épisème et le τ = *tenete* qui la surmontent. La valeur de cet épisème ou de ce τ peut être appréciée environ à *un temps simple*, plutôt diminué qu'augmenté, soit un *point*. De son côté, la seconde note, elle aussi, est retardée. Nous l'aurions affectée volontiers d'un épisème horizontal solesmien ; nous y avons renoncé, toujours pour ne pas multiplier les signes, comptant sur la règle générale d'allongement avant le *quilisma*, pour obtenir une interprétation exacte de ces passages. Néanmoins la notation la plus claire serait celle-ci :



4° *Trait* sur la première note et *point* sur la seconde. Ce cas est assez rare ; il demande des circonstances mélodiques et rythmiques très particulières. On le trouvera dans le passage suivant :

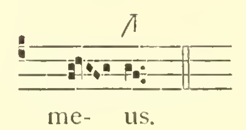


℟. Gr. *Propter veritatem*, p. 562

La contexture rythmique de la phrase amène trois fois de suite l'ictus rythmique sur la troisième note des *climacus ré-la-fa* — *a*, *b*, *c* — ce qui ne permet guère de *doubler*, au moyen du *point*, la première note de la *clivis sol-fa* après le troisième *climacus c*.

Il y a dans le passage *ad libitum* une aisance, une ampleur, une souplesse telle que toute notation est incapable de l'exprimer.

5° Un *point* sur chaque note de la *clivis* : ce qui arrive à la fin d'un membre de phrase important ou d'une phrase. On a vu plus haut un exemple de ce cas :



6° Un *point* sur la dernière note seulement. Je ne crois pas que ce cas se présente dans nos livres, car il implique une contradiction.

Si une *clivis* épisématique sangallienne (/̄) n'est pas marquée de l'épisème horizontal ou du point solesmien, c'est que la comparaison de *tous nos manuscrits romaniens* ne nous a pas permis de regarder cette *clivis* comme réellement longue ; il y a erreur ou particularité dans le manuscrit isolé où on l'aurait trouvée.

7° Rien du tout sur chacune des notes de la *clivis*. C'est qu'ici encore il ne s'agit pas d'une *clivis* réellement épisématique dans Saint-Gall.

Ainsi donc, toutes les interprétations solesmiennes de l'unique et identique *clivis* sangallienne (/̄) sont conformes en même temps et aux règles du *rythme oratoire* musical et aux directions rythmiques des manuscrits de Saint-Gall.

Un dernier mot pour répondre à la quatrième question.

Quelques-uns de nos amis nous ont demandé pourquoi nous n'avions pas mis dans nos éditions *tous* les signes rythmiques consignés dans les manuscrits de Saint-Gall. En posant cette question, plusieurs lui ont donné sa vraie réponse.

Au moment où nous avons entrepris le travail assez pénible de rythmer l'édition vaticane, la guerre suscitée contre nos signes par une très petite, mais très puissante minorité, battait son plein. On sollicitait les mesures les plus rigoureuses, la peine de mort même, contre ces signes qui « constituaient une grave altération de la notation » vaticane ; on annonçait une condamnation imminente, ... elle était déjà signée... ! Elle ne vint point ! (1) C'est sous le coup de ces menaces continues que, pendant des mois, nous avons travaillé.

En de telles circonstances, la prudence et la modération étaient un devoir. Nous réduisîmes autant que possible « l'innombrable armée des points et des signes » ; cela, non sans regret, car c'était priver la mélodie grégorienne d'une part de beauté et d'expression. Cette mutilation, nous n'en sommes pas responsables.

Nous étions alors bien loin de soupçonner que, peu de mois après, ces mêmes adversaires en viendraient à reprocher à notre notation rythmique de pécher par défaut !

Nous avons répondu, ce nous semble, aux quatre premières questions posées au début.

Le lecteur connaît maintenant — 1re et 2e questions — les rapports précis, graphiques ou expressifs, et les différences qui existent entre les signes sangalliens et les signes solesmiens.

Il connaît — 3e question — l'extension donnée à l'épisème vertical dans la notation solesmienne, où il marque une subdivision rythmique.

Il connaît aussi — 4e question — les raisons de modération et de prudence qui nous ont portés à négliger provisoirement un certain nombre de signes sangalliens.

(1) Bien au contraire, le décret de la S. C. des Rites annoncé réglait la question des signes rythmiques, en leur accordant une situation canonique, légitime, officielle que les Bénédictins n'avaient pas demandée.

Reste donc la cinquième question : Quelles sont les règles qui guident les Bénédictins dans l'emploi des épisèmes, surtout pour les chants syllabiques ?

Voici, comme réponse, deux études, l'une sur un type antiphonique légèrement neumé : Introït *In medio ;* l'autre sur une pièce purement syllabique : le *Credo* « *authentique* » *I* de l'édition vaticane. Nous allons analyser successivement ces deux pièces au double point de vue mélodique et rythmique.

Note sur la légitimité des signes rythmiques.

Il n'est peut-être pas inutile d'insister sur cette légitimité. Nous le ferons en invoquant le témoignage de M. l'Abbé N. Rousseau, docteur en droit canonique, professeur au Grand Séminaire du Mans.

Après avoir rappelé qu'en dépit des prévisions des adversaires qui avaient espéré « que la rythmique traditionnelle de Solesmes mourrait de sa belle mort », le succès des éditions rythmées allait grandissant, M. Rousseau écrit : « Le moyen d'endiguer cet envahissement était difficile : tenter efficacement de jeter le discrédit sur la valeur scientifique du système, c'était moralement impossible devant l'autorité des travaux de Solesmes ; — vouloir nier son sens esthétique, le chant de la schola du monastère était trop universellement admiré ; — essayer de contester le côté pratique des éditions rythmées, la rapidité avec laquelle ces éditions étaient enlevées et semées à travers le monde constituait une réponse péremptoire. Un seul moyen restait : attirer un blâme de Rome sur l'usage des signes rythmiques, c'était ainsi frapper au cœur. »... On alla jusqu'à provoquer « la condamnation du principe même des signes rythmiques »...

« La campagne entreprise contre Solesmes aboutit au décret du 14 février 1906 » ; M. Rousseau en cite le passage important, et il continue : « Tel est le décret authentique qui règle la condition canonique des signes rythmiques. Seul, il est revêtu des signatures et des garanties qui lui assurent le caractère de loi véritable. Sa portée est générale et atteint toute édition quelconque. C'est donc ce document qui doit régler la ligne de conduite des éditeurs et des maîtres chargés de la vulgarisation du chant grégorien. Nous en dégageons les deux conclusions suivantes :

« 1° Les éditions rythmées ne sont ni condamnées, ni approuvées, mais *elles sont reconnues canoniquement*, pourvu qu'elles remplissent les deux conditions suivantes : l'Ordinaire en permet l'impression, les signes n'affectent ni la forme des notes, ni la manière dont elles sont unies entre elles. Jusqu'ici les signes rythmiques avaient été ignorés, aujourd'hui ils sont authentiquement reconnus.

« 2° Les évêques peuvent déclarer *officielles* dans leur diocèse les éditions rythmées » ...

« La sagesse de Rome avait déjoué les espérances des adversaires, et de cette lutte les signes rythmiques sortaient non approuvés, mais tolérés, c'est-à-dire légalisés et acceptés officiellement sous les réserves données plus haut. »

Et plus loin : « Dans ces conditions, il est notoirement inexact d'affirmer pour discréditer les éditions rythmées que celles-ci soient « en désaccord avec l'édition vaticane ». Les livres de Solesmes usent loyalement des facultés accordées par la S. Cong. des Rites ; or tant qu'ils restent dans les limites de ce terrain précis, ils ne peuvent être dits « contraires à l'esprit de l'édition vaticane ». L'esprit d'une édition *devenue officielle* doit être déterminé non point suivant les interprétations privées, fussent-elles celles de gens très autorisés dans l'espèce, facteurs mêmes de l'œuvre accomplie. Par le fait qu'une édition devient officielle, elle revêt un caractère social général ; et seuls les décrets généraux sont les témoins authentiques de son véritable esprit. »

Pour corroborer son interprétation, M. l'Abbé N. Rousseau fait appel à l'autorité de Mgr F. Perriot, théologien et canoniste, directeur de l'*Ami du Clergé*, qui « déclare sans réserve la conformité des éditions rythmées avec l'édition vaticane », et écrit dans l'*Univers* du 11 Juillet 1908 : « Dom Mocquereau peut donc, en observant les règles susdites (S. R. C. 14 février 1906), ajouter ses signes en rapport avec sa manière de comprendre le rythme grégorien. Il n'y a pas à lui contester ce droit. » Norbert Rousseau, *La Restauration grégorienne et l'Ecole de Solesmes.* Extrait de la *Revue des Sciences ecclésiastiques et La Science catholique.* Sueur-Charruey, Arras, 1909, p. 76 et suiv.

ÉDITION VATICANE

L'INTROÏT DE LA MESSE " IN MEDIO "

NOTES THÉORIQUES ET PRATIQUES

Nous le disions à la page précédente : les difficultés de la situation actuelle nous ont empêchés d'utiliser, pour les reproductions de l'édition vaticane, toutes les ressources rythmiques et expressives des anciennes notations, et, par là même, de mettre en relief toutes les délicatesses artistiques, toute la piété, toute la suavité renfermées dans les cantilènes romaines.

Mais ici, dans ce commentaire musical, il ne nous sera pas défendu de compléter notre premier travail, de montrer ce qu'il aurait pu être dès le début, en plaçant en face des neumes antiques leur transcription aussi fidèle que possible, quoique toujours dans les notations en usage de nos jours. Cette transcription sera comme une lumière qui, jaillissant des profondeurs des temps primitifs, se projettera sur les textes mêmes de l'édition officielle et donnera de les interpréter avec l'esprit et le cœur des clercs et des moines du moyen âge.

Voici le plan de notre étude :

1° Tableau I de l'introït *In medio* dans une triple notation :

a) Notation vaticane pure ;

b) Notation sangallienne et au besoin messine, en neumes ;

c) Notation solesmienne, ou transcription aussi adéquate que possible des notations sangallienne et messine, avec indications rythmiques.

2° Notes sur le texte *littéraire :* origine, variantes ;

3° Notes sur le texte *mélodique :* origine, âge, sources, emploi, etc. ;

4° Notes sur les différentes formules neumatiques ;

5° Notes sur les lettres et signes rythmiques sangalliens ou messins ;

6° Analyse rythmique de la mélodie, dynamie, interprétation ; transcription en notation moderne (Tableau II).

7° Chironomie (Tableau III) (1).

(1) Ce plan sera également suivi dans une série de *Monographies grégoriennes* qui seront publiées par la maison Desclée et Cie, Tournai. La première, *L'introït « In medio »*, est sous presse. Ces courtes *Monographies* sont de simples *Notes* théoriques et pratiques sur différentes pièces de l'édition vaticane.

Exemptes de toute prétention scientifique, elles s'adressent à tous ceux qui, épris des beautés des mélodies

1° Triple notation de l'introït *In Medio.*

Voir le Tableau I, p. 68-69.

Première ligne : *Notation vaticane;* la reproduction en est très exacte.

Deuxième ligne : *Notation neumatique sangallienne.* Les signes mélodiques et rythmiques représentés sont le résultat, la somme des travaux comparatifs faits sur l'ensemble des manuscrits complets de l'École de Saint-Gall qui sont à notre disposition. (Voir *N. M. G.*, p. 264.)

Troisième ligne : *Notation solesmienne.* Elle reproduit les notes et les groupes de l'édition vaticane, mais, en vue du commentaire qui suit, elle se rapproche le plus possible de la notation modèle de Saint-Gall. Lorsque le texte officiel s'écarte mélodiquement de ce modèle, la transcription exacte des *codices* sangalliens est reportée au bas de la page.

2° Notes sur le texte littéraire.

In medio Ecclesiae... Au milieu de l'Église, le Seigneur lui a ouvert la bouche et l'a rempli de l'esprit de sagesse et d'intelligence; il l'a revêtu d'un manteau de gloire.

C'est l'application faite à l'Apôtre et Évangéliste S. Jean d'abord, puis aux Docteurs de l'Église, d'un passage du livre de l'Ecclésiastique, XV, 5 : Et in medio ecclesiae aperiet os ejus, et adimplebit illum spiritu sapientiae et intellectus, et stola gloriae vestiet illum. — Et encore : Et circumcinxit eum zona gloriae, *et induit eum stolam gloriae*, et coronavit eum in vasis virtutis. *Eccli. 45, 9.*

La place habituelle de l'introït *In medio,* dans les anciens livres liturgiques, est à la fête de S. Jean (27 décembre), à la seconde des deux messes célébrées autrefois en son honneur. Plus tard on l'a assigné, çà et là, aux autres Évangélistes, S. Mathieu, S. Marc et S. Luc. Dans l'usage actuel S. Jean l'a conservé et il sert au *Commun* des Docteurs

grégoriennes, ont le désir de les exécuter avec le respect, l'art et la suave piété que les anciens apportaient dans le chant de la louange divine. Les notations rythmiques et expressives des deux plus grandes Écoles du moyen âge — Saint-Gall et Metz — mises sous leurs yeux, les initieront à l'interprétation idéale des temps antiques; tous s'inspireront de ces modèles, et chacun, de son mieux, selon ses moyens, s'efforcera de les reproduire et de les réaliser.

Il ne s'agit pas, on le pense bien, de mettre entre les mains de nos chantres les manuscrits eux-mêmes; non : ceux qui ont le loisir de déchiffrer les documents neumatiques ou leurs reproductions phototypiques, sont assez rares. Ce qui répond à un besoin plus général et plus pratique, c'est un travail tout fait, bref, simple et clair, qui, offrant aux lecteurs de toutes catégories le résumé substantiel et le résultat des recherches faites sur les manuscrits, les mette à même d'en prendre aisément connaissance et de les utiliser au chœur.

Je cherche partout, disait Dom Guéranger, ce que l'on pensait, ce que l'on faisait, ce que l'on aimait aux âges de foi; telle est l'idée directrice de ces *Notes.* Rechercher la pensée de nos pères, nous effacer devant leur interprétation authentique, soumettre humblement notre jugement artistique au leur, c'est ce que demande à la fois l'amour que nous devons avoir pour la Tradition entière, tant mélodique que rythmique, et le respect d'une forme d'art parfaite en son genre.

qui l'ont tous, trois exceptés, S. Grégoire le Grand, S. Alphonse de Liguori et S. Jean Damascène.

Le texte est constant dans les manuscrits grégoriens, sauf la variante *stola* pour *stolam* que l'on trouve dans certains, variante qui n'a produit aucun effet sur le chant.

3° Notes sur le texte mélodique.

La mélodie de l'*In medio* se trouve dans les plus anciens manuscrits et toujours la même. Elle manque, par suite d'une lacune, dans le codex de Laon 239, de notation messine, en cours de publication dans la *Paléographie musicale*.

Celle des deux *alléluias* pour le Temps pascal est empruntée à l'introït *Quasi modo*.

4° Notes sur quelques groupes neumatiques.

a) Strophicus 2, 8, 10, 38, 53. — La notation solesmienne, en guise de commentaire, rétablit la forme en usage à Saint-Gall. « Les neumes sans lignes de toutes les Écoles ont des signes spéciaux pour figurer les *strophicus* parce que ces groupes demandent une exécution spéciale. La décadence vint vite sur ce point, comme sur les autres ; la confusion *graphique* entre les *apostrophas* et les autres notes s'établit peu à peu dans les manuscrits, puis dans les imprimés, au grand détriment de la saine et bonne interprétation. Cependant comme la tradition ne se perd jamais complètement, la distinction graphique des *strophicus* persévéra en Allemagne jusque dans les imprimés. (Cf. *N. M. G.*, p. 369.)

Un commentaire pratique de l'édition vaticane devait relater cette particularité. La notation spéciale, claire des *strophicus* permet de les distinguer aussitôt de tout ce qui les entoure ; il n'est plus possible de les confondre avec les *pressus*, les *bivirgas*, les *oriscus*, ce qui arrive sans cesse.

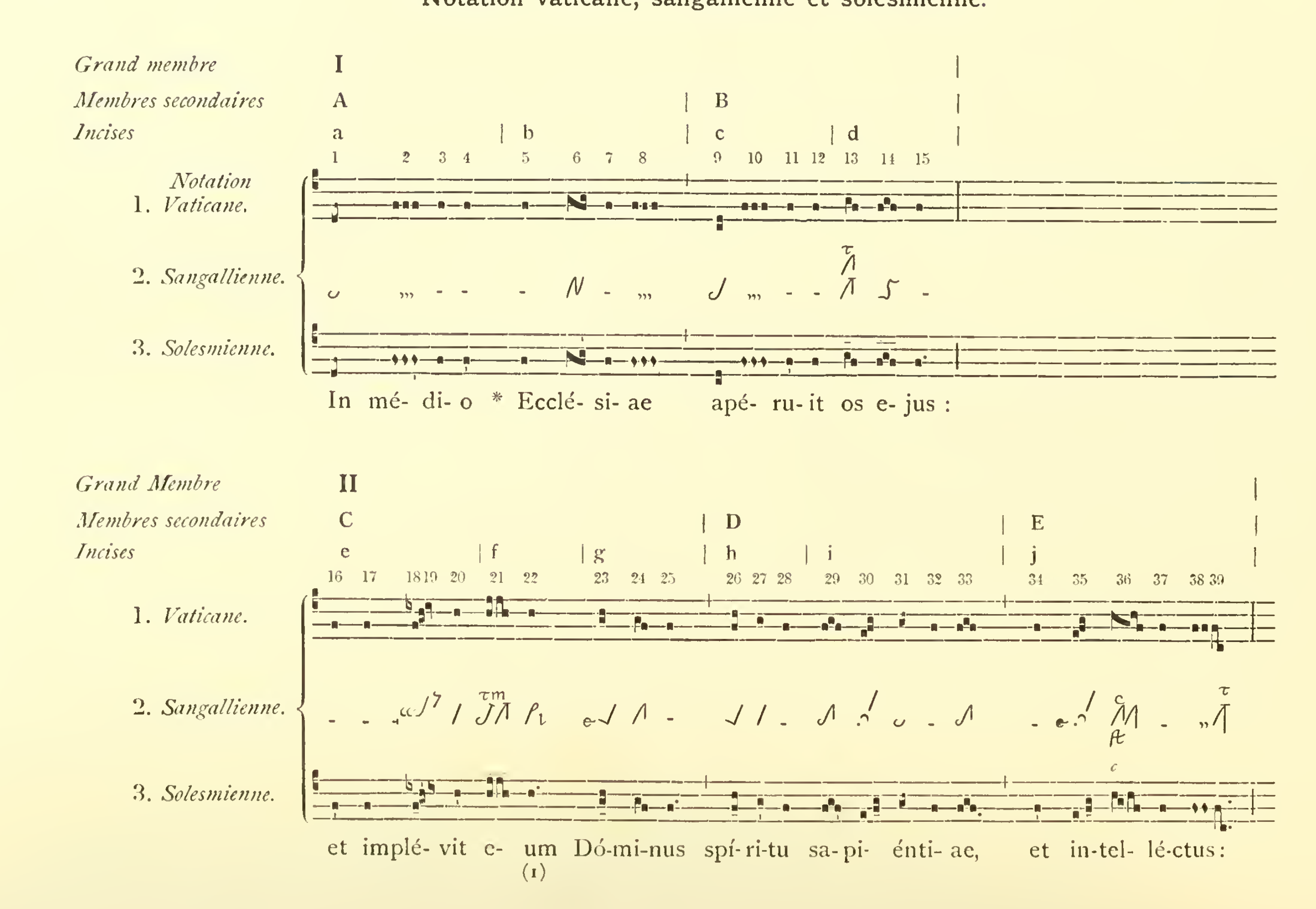
b) Clivis 39, 54, après une distropha. — Un espace blanc a été ménagé, dans notre notation, entre la *distropha* et la *clivis*, à cause de la répercussion qui s'impose sur la première note de ces deux *clivis*. On parlera plus loin de l'épisème qui surmonte la *clivis 39*, et du *c = celeriter* qui accompagne la *clivis 54*.
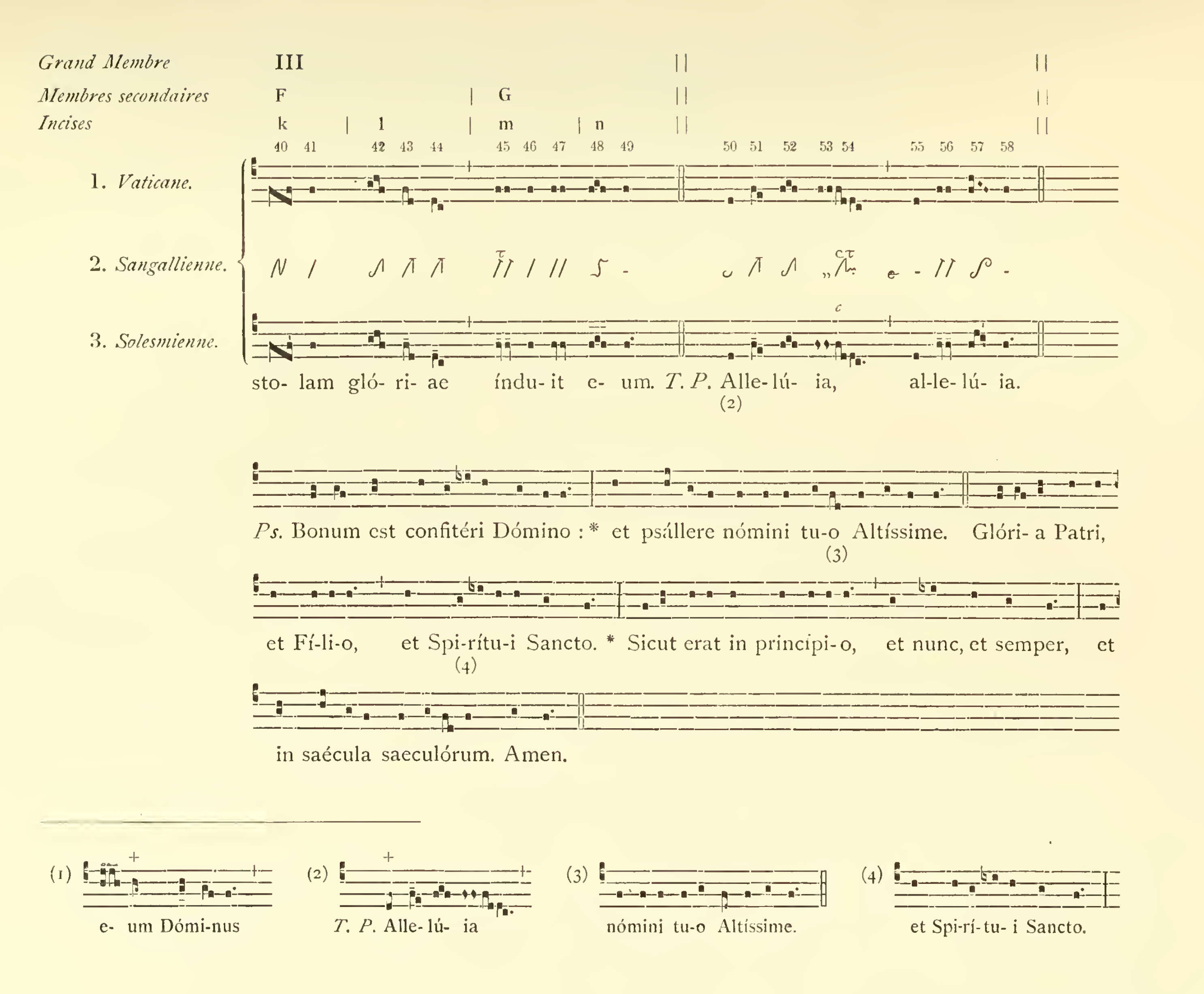
c) Oriscus 19. — L'*oriscus* est une note gracieuse de transition qui se fait entendre sur le degré supérieur à la note précédente. Représenter cette note par une *virga* me semble un danger pour les chanteurs, qui ne manqueront pas de lui donner force et durée ; car les habitudes actuelles, appuyées sur les règles des Méthodes modernes, accordent à la *virga* seule, détachée ou au sommet d'un groupe, plutôt force et durée que délicatesse et légèreté. On lit dans les *Mélodies grégoriennes* de Dom J. Pothier, p. 171 de la première édition : « Lorsque la note culminante d'un groupe n'est pas liée à la précédente *en manière de podatus*... cette note est accentuée. » Cette règle excellente n'est applicable que dans une notation bien conçue, toujours conforme aux lois qu'elle s'est tracées ; son application ici serait malheureuse et contraire à la nature de l'*oriscus*.

TABLEAU I

Introït " *In medio* ".

Notation vaticane, sangallienne et solesmienne.




Grand Membre
Membres secondaires
Incises
III
F
G
k
l
m
n
40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58
1. Vaticane.
2. Sangallienne.
3. Solesmienne.
sto- lam gló- ri- ae índu- it e- um. T. P. Alle-lú- ia, al-le-lú- ia.
(2)
Ps. Bonum est confitéri Dómino : * et psállere nómini tu-o Altíssime. Glóri- a Patri,
(3)
et Fí-li-o, et Spi-rítu-i Sancto. * Sicut erat in princípi-o, et nunc, et semper, et
(4)
in saécula saeculórum. Amen.
(1) e- um Dómi-nus
(2) T. P. Alle-lú- ia
(3) nómini tu-o Altíssime.
(4) et Spi-rí-tu- i Sancto.

C'est pour être fidèle à cette règle de D. J. Pothier que, dans le *Liber usualis* de Solesmes (1903), où nous ne nous servions pas encore de l'*oriscus,* nous avions écrit les deux dernières notes de ce groupe « en manière de *podatus* », afin de prévenir une faute : l'accentuation du *si*.

Lib. Grad. 1883-1895 et implé-vit *Lib. us.* 1903 et implé-vit

Le podatus *la-si* indiquait clairement que l'ictus rythmique se pose sur le *la* et non sur le *si*.

La notation avec l'*oriscus* est encore meilleure ; elle renseigne tout de suite sur la nature légère de cette note.

On comprendra pourquoi, dans l'édition vaticane rythmée, nous avons placé un ictus sur le *la :*

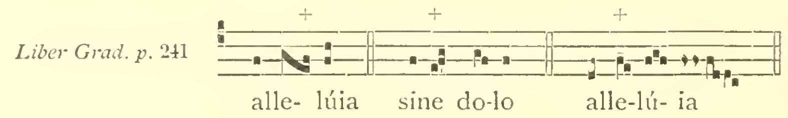
... et implé-vit

C'est une règle presque sans exception (1), je crois, que l'*oriscus* ne peut recevoir ni ictus rythmique, ni accent mélodique quelconque ; mais encore faut-il que la notation signale l'*oriscus*. Si la *virga* remplace parfois l'*oriscus* dans les *codices* sangalliens, ce n'est jamais dans le cas présent. Lorsque cet échange se produit, la *virga* sangallienne n'est pas épisématique ; la règle de convention, formulée ci-dessus, n'a pas son application : elle ne vaut que pour une notation carrée moderne, disposée en vue de cette règle ; les manuscrits neumatiques ne la connaissaient pas.

d) *Salicus 30, 35*. — Tous les manuscrits sangalliens sans exception écrivent deux *salicus* et non deux *scandicus*. Il en est de même de tous les documents qui ont conservé le *salicus*. Ce groupe est tombé peu à peu, comme le *quilisma ;* il a été remplacé par le *scandicus*. Le *quilisma* a été restauré à peu près partout dans l'édition vaticane, et avec raison ; le *salicus* demandait le même traitement uniforme : il a été rétabli ou omis, sans qu'on puisse bien deviner la loi de son rejet ou de son emploi.

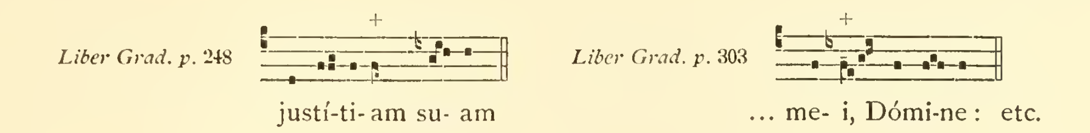
Son usage n'est pourtant pas de peu d'importance ; car la *modalité* et le *rythme* y sont également intéressés.

La *modalité :* je ne crois pas qu'on rencontre en *sixième mode* un *scandicus bien authentique* commençant sur le *mi* (2). Un groupe débutant sur le *mi* glisse, ou plutôt *saute* toujours sur le *fa* ou sur le *sol*, par le *saut* du *salicus* (*salire* = sauter). Le *mi*, en sixième mode, est ordinairement une note de passage, ou même de broderie. Il se présente ainsi :

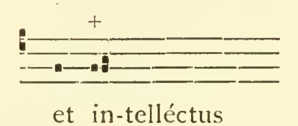


(1) Voir sur ce sujet le *N. M. G.*, t. I, p. 381.

(2) Cf. Comm. *Honora*, qui semble faire exception ; ce cas sera examiné à son tour.
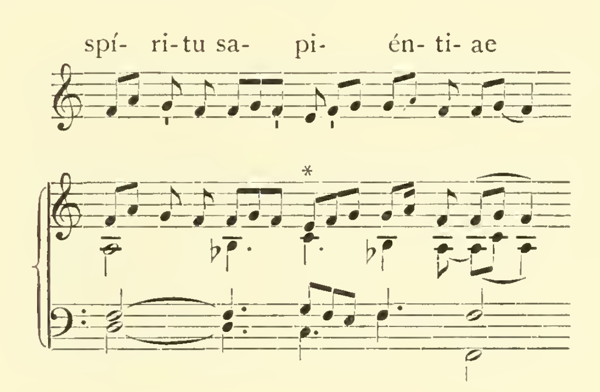


Il est intéressant de remarquer qu'un *e* = *equaliter* se trouve dans le *codex* 121 d'Einsiedeln entre les notes 34 et 35, ce qui prouve que le *mi* du *salicus* serrait de très près le *fa*, s'il n'était même à l'unisson. (Cf. sur le *salicus* à l'unisson, *N. M. G.*, p. 394.)
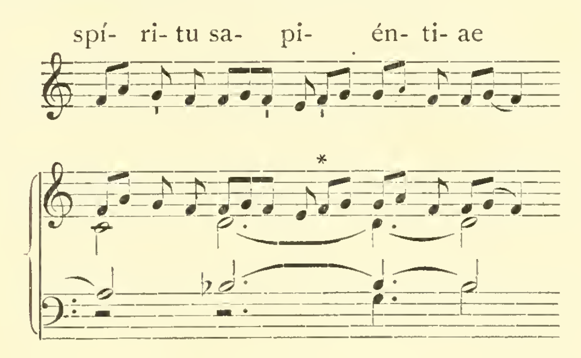


L'appui sur le *mi* est caractéristique du troisième et du quatrième mode ; ce n'est que par exception, et en passant, qu'il apparaît dans le sixième.

Le *rythme*, lui aussi, est intéressé à cette question, puisque l'ictus rythmique, avec le *salicus*, s'installe sur le *fa* ; avec le *scandicus*, sur le *mi*.

A son tour, l'*harmonie*, qui toujours doit suivre la marche du rythme, s'appuie sur le *mi* dès qu'on délaisse le *salicus*. De là, des accompagnements qui sonnent faux, comme modalité et rythme ; un seul exemple :



Voici un autre accompagnement qui sonne juste :



Si légères que puissent paraître objectivement ces taches, elles ne manquent pas cependant d'une certaine gravité. Elles ne choquent pas encore, il est vrai, la majorité

des chantres, ni même certains maîtres ès arts grégoriens : c'est qu'ils n'ont pas encore pénétré les finesses tonales et rythmiques de la musique liturgique. Attendez quelques années, peu à peu leur goût se formera, s'épurera, s'affinera, et bientôt ceux-là même qui aujourd'hui restent insensibles à l'audition de ces fautes, en réclameront la disparition : elles les blesseront presque autant que les énormités de la première édition officielle; car le vrai musicien, en face d'une œuvre d'art, est d'une impressionnabilité extrême qui lui cause des froissements dont la vivacité ne se mesure pas à la gravité des défauts qui les occasionnent.

e) Bivirgas 45, 47, 56. — Ces groupes sont représentés dans l'édition vaticane par deux notes carrées; rien n'indique qu'il s'agit de *distrophas* ou de *bivirgas*.

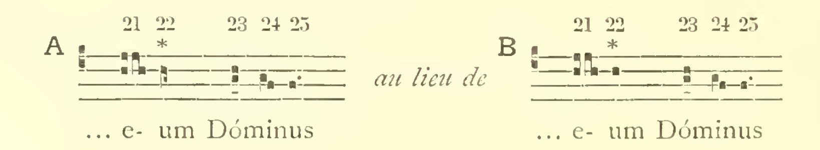
Les anciens notateurs des diverses Écoles n'employaient pas indifféremment les deux groupes l'un pour l'autre ; ce qui donne à entendre qu'une différence pratique d'exécution existait entre eux. Il en était de même pour la *tristropha* et la *trivirga*.

A cette règle générale d'emploi, on trouve quelques exceptions, mais pour des circonstances mélodiques tout à fait spéciales. *Sur une syllabe seule,* c'est le cas de nos groupes 45, 47, 56, deux notes à l'unisson étaient toujours figurées par la *bivirga*. (Cf. *N. M. G.*, p. 148.) Les *virgas* alors n'indiquaient pas seulement l'acuité relative des sons, elles avaient en outre une signification de force et d'ampleur que n'ont jamais les *strophicus* et qui devenait incontestable dès que la *bivirga* était surmontée de l'épisème et du *t* = *tenete*.

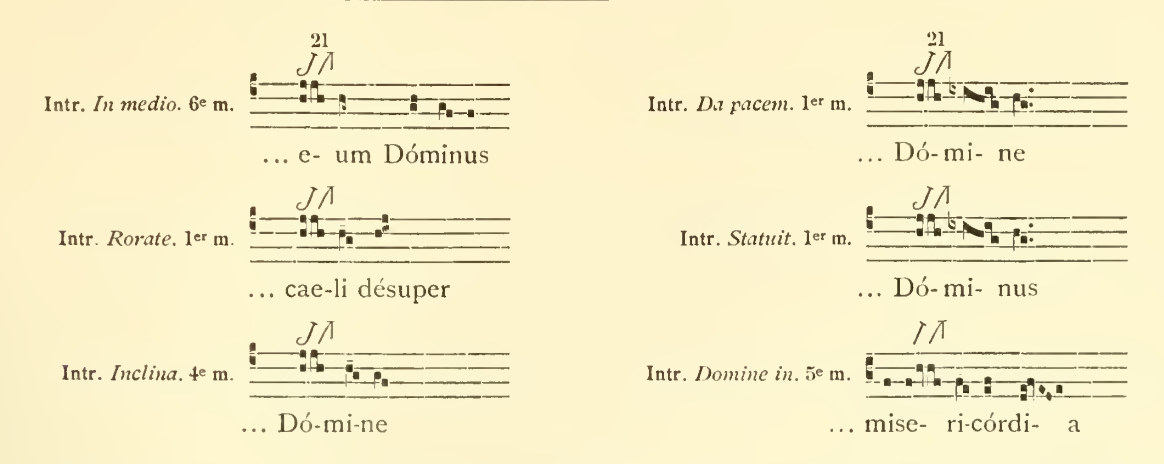
Je ne sache pas que des *distrophas* soient jamais accompagnées de cette dernière lettre, bien qu'une *stropha* finale puisse recevoir un allongement.

La suppression de la *bivirga* est donc regrettable ; elle est à peu près générale dans l'édition vaticane. Nous avons relevé tous les cas où elle est conservée, nous aurons l'occasion d'en publier la liste dans nos *Simples Notes*. A force de supprimer les particularités graphiques des notations neumatiques, on en supprime les nuances et on finit par n'avoir plus qu'une ligne mélodique, froide et raide, sans rythme, sans vie, sans beauté.
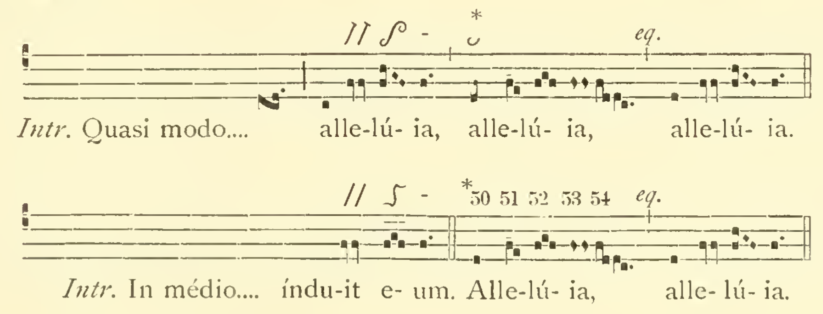
f) Cephalicus 22. — Le punctum 22 de l'édition vaticane est un *cephalicus* ou *clivis liquescente* dans tous les manuscrits sangalliens et dans une quantité d'autres excellents documents de toutes les provenances, de toutes les Écoles. Ce *cephalicus* figurait les notes *la-sol*.



Il ne faut pas être grand musicien pour reconnaître que la version A est plus gracieuse et plus coulante : première raison pour la préférer. Deuxième raison : l'analogie avec les passages du même genre. Après le *pressus 21*, la mélodie réclame toujours un groupe lourd d'au moins deux notes pour s'y poser aussitôt après l'élan :

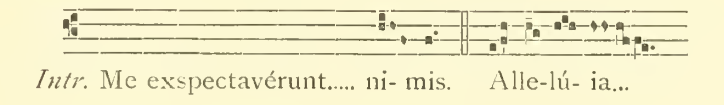


g) *Epiphonus* 50. — Le simple *punctum* de l'édition vaticane est un *epiphonus* ou *podatus liquescent* dans tous les manuscrits de Saint-Gall, Metz, Verceil, Monza, Montpellier, etc. On a déjà dit que les deux *alléluias* ajoutés à l'introït *In medio* sont empruntés à l'introït *Quasi modo* :



Dans l'obligation d'ajouter à l'introït *In medio* deux *alléluias* pour le Temps pascal, on ne pouvait mieux choisir que le deuxième et le troisième *alléluia* de l'introït *Quasi modo;* car l'enchaînement mélodique se trouve ainsi le même dans les deux antiennes. Mais c'est ce qui rend plus inexplicable la suppression de l'*epiphonus* après *induit eum*.

A noter que cet *allélnia* 50-54 se retrouve au deuxième mode. (*Modus cantandi* Alleluia *T. P.*) Le premier groupe est de nouveau modifié ; modification légitime, cette fois, parce que l'enchaînement n'est plus le même : les introïts du deuxième mode se terminent sur *ré* et non plus sur *fa*, ex. :



h) *Groupes* 54, 55. — Les *codices* d'Einsiedeln 121 et de Laon 239 insèrent entre ces deux groupes (introït *Quasi modo*) un *e* = *eq.* = *equaliter*. Il faudrait donc lire :



En faveur de la version A, on peut faire valoir que ce dernier *allélnia* n'est que la répétition exacte du premier des trois *allélnias* qui terminent l'introït *Quasi modo*. (Voir l'exemple plus haut, p. 73.)

5° Notes sur les lettres et signes rythmiques.

Voici la liste des *dix-sept lettres et signes rythmiques* employés par les notateurs de l'École de Saint-Gall dans l'introït *In medio* :

A. — *Adjonctions épisématiques* :

1° *6 clivis* avec épisème horizontal ⁄̄ : 13, 21, 39, 43, 44, 51 ;

2° *2 bivirgas* avec épisème horizontal // : 45, 56 ;

3° *1 punctum planum* avec épisème vertical - : 18.

B. — *Modifications des groupes* :

4° *2 torculus longs* : 14, 48 ;

5° *2 pes quadratus* : 23, 26 ;

6° *2 salicus* : 30, 35.

C. — *Lettres adjointes* :

7° *1 clivis* avec *c = celeriter* : 54 ;

8° *1 clivis double (porrectus flexus)* avec *c = celeriter* : 36.

Total : 17 lettres ou signes sangalliens.

Dans cette liste, je ne relève pas le *t = tenete* sur la *clivis* 13, qui fait double emploi avec l'épisème horizontal; j'en parlerai à l'instant.

La transcription sur lignes que nous donnons plus haut, reproduit tous les signes des deux premières séries A et B, soit *quinze*, et tous au moyen de l'épisème horizontal, signe absolument sangallien. Il y a une exception pour la *clivis lata*, 39 qui, à cause de sa position mélodique et rythmique à la fin d'un important membre de phrase, est plus longue et doit être à peu près doublée. Le *point* après la note est le signe de cet allongement.

Le trait horizontal et le *t = tenete*, qui se trouvent à la fois dans le *codex* d'Einsiedeln 121 sur cette *clivis*, ne nous semblent pas contredire à cette interprétation. Si nous voulions sortir de la région des manuscrits sangalliens, nous pourrions produire en sa faveur des *codices* où la *clivis* est remplacée par un *pressus* :

Restent les deux *c = celeriter*, groupes 54 et 36; ils sont à leur place dans notre transcription.

Voilà donc *dix-sept signes* de la notation rythmique *solesmienne* qui ont leurs correspondants exacts dans la notation *sangallienne* et en interprètent la signification. *Si quis habet aures audiendi, audiat.*

Quelques explications sur chacun de ces groupes.

1° Six *clivis* avec épisème.

a) *Clivis 13*, ꟷ et t. — L'échange entre l'épisème horizontal et le *t* = *tenete* est extrêmement fréquent dans les manuscrits sangalliens, surtout au-dessus de la *clivis*. Leur emploi simultané se rencontre aussi, quoique un peu moins souvent. La signification de l'épisème sangallien et solesmien est, par là même, fixée.

b) *Clivis 21*, tm. — *Tenete mediocriter* ou *tenete multum?* On peut choisir. Ce *pressus* est le point culminant de toute la pièce : à cause de cela nous pencherions volontiers pour la seconde interprétation. L'édition pratique de MM. Desclée et Cie, pour ne pas multiplier les adjonctions rythmiques, ne reproduit pas cet épisème horizontal : nous avons jugé le *pressus* suffisant pour procurer l'accentuation large et forte de ce groupe. Nous l'ajoutons ici sans crainte, pour nous rapprocher davantage de notre modèle.

c) *Clivis 39*, t = — Le doublement de la première note de cette *clivis* a été expliqué ci-dessus (p. 74). Le *punctum-mora* après la deuxième note est là en vertu de la position de cette *clivis* à la fin d'un membre de phrase, et non en vertu de l'épisème. Ordinairement l'épisème ou le *t* au sommet d'une *clivis*, *n'allonge que la première note*. Cette assertion ressort déjà très clairement du groupe 21 analysé ci-dessus 21 22 .... e- um

Qui oserait allonger ici la seconde note de la *clivis?* Une nouvelle preuve va surgir de l'étude des deux *clivis* suivantes.

d) *Clivis 43 et 44*. — glóri-ae. (43 44)

Il est évident que, si la *regula aurea* est exacte, l'épisème de la *clivis 43* ne peut affecter que la première note de ce groupe. Ces deux *clivis* sont intimement liées, elles s'appellent l'une l'autre, comme les syllabes qui les soutiennent.

A noter que cette *clivis 43* se trouve sur une *pénultième faible*. C'est en de pareilles circonstances que la notation carrée, brute, est totalement insuffisante pour indiquer la valeur et les nuances rythmiques des notes et des groupes. La théorie du rythme oratoire et naturel se trouve ici en défaut, elle cloche, et, ce qui est plus grave, elle contredit l'interprétation suggérée par les documents rythmiques écrits et bien authentiques. Elle dit, cette théorie : Glissez légèrement, *celeriter*, sur ce groupe, parce que la syllabe qui le porte est légère, faible, brève ; l'interprétation « oratoire et naturelle » l'exige.

Non, disent les documents, appuyez, allongez légèrement la première note de cette *clivis*, malgré la faiblesse et la légèreté de la syllabe ; c'est l'interprétation « musicale et naturelle ».

La théorie du rythme oratoire, sans aucun doute, a beaucoup de vrai, mais vouloir l'appliquer toujours et partout, contre les *faits (res)* les mieux constatés, contre les textes les plus formels des manuscrits pratiques, ce serait une exagération, une erreur.

La musique, après tout, a ses droits : si elle décore les syllabes brèves de deux, cinq, dix, vingt notes, et même d'accents mélodiques, parfois très forts, tels que des *pressus* — ce qui n'est guère oratoire — pourquoi n'aurait-elle pas le droit de donner force et largeur à la première note d'une *clivis* adaptée à ces mêmes syllabes?

Quant à la *clivis 44*, elle demanderait, ce semble, à être rythmée comme la clivis 39 avec deux points ( ), à cause de sa place à la fin d'un membre. Mais ce membre est *secondaire*, et l'intimité mélodique très étroite qui existe entre les membres F et G invite à ne donner à cette *clivis* qu'une valeur de cadence féminine.

e) *Clivis* 51, . — La marche mélodique ne permet pas d'allonger la seconde note.

En résumé, sur nos six *clivis* épisématiques ( ) *cinq* sont transcrites avec la valeur suivante : = = , et *une* l'est avec celle-ci : = . Il me paraît impossible de se rapprocher davantage du modèle : dans les deux notations, l'épisème a exactement *la même forme graphique et la même signification.*

On ne s'étonnera pas, je l'espère, de la double transcription donnée au même signe.

S'il est un principe admis par tous les « oratoriens », c'est que « dans la notation du chant grégorien, telle que la tradition nous l'a transmise, les signes sont loin d'avoir toujours une valeur fixe et absolue. Cette valeur, au contraire, varie suivant les circonstances; et pour la déterminer il est nécessaire d'avoir égard à la position diverse que les notes peuvent occuper par rapport à la phrase grammaticale ou à la phrase musicale » (1). Notes simples, groupes et signes adjoints sont soumis à cette loi; une *clivis épisématique* ne lui échappe pas (2). Sa première note est longue, sans aucun doute, mais la *mesure de cette longueur* dépend de la place de la *clivis* elle-même dans la phrase musicale et littéraire. Quant à la seconde note, non soumise à l'épisème, sa valeur de force et de durée est déterminée *par sa position.*

2° *Deux bivirgas avec épisème* : 45, 56.

La première est accompagnée du *t* = *tenete,* mais seulement dans le *codex* d'Einsiedeln 121. (Voir ci-dessus, p. 68.)

3° *Punctum planum avec épisème vertical* ( ) : 18.

a) « Comme l'épisème romanien peut occuper différentes places dans les neumes, il est obligé, *pour bien s'adapter aux notes,* de modifier ses formes; mais qu'il soit *horizontal*, légèrement arqué, *vertical*, réduit à une sorte de *punctum*, c'est toujours le même trait (3).

b) Ce punctum épisématique *long* précède un *quilisma*. La longueur du *punctum* devant le *quilisma* est une règle absolue, *sans aucune exception,* connue de tous les grégoriens, consignée dans toutes les Méthodes. Nous avons profité de l'absolutisme de cette règle pour ne pas ajouter l'*épisème* à cette note dans nos éditions rythmiques de Tournai; malgré l'absence du signe de longueur, la règle subsiste, elle doit être observée.

En agissant ainsi nous croyions entrer dans la pensée de l'édition vaticane pure, et

(1) *Mélodies grégoriennes*, Chap. XII.

(2) Cf. *Paléographie musicale*, t. IV, p. 18, et ci-dessus, p. 60-63.

(3) *Paléographie musicale*, t. IV, p. 18.

nous attirer l'approbation de ceux qui nous reprochent « la forêt inextricable de nos adjonctions » ; nous n'avons pas réussi : car voici que maintenant ceux-là même nous font un crime de n'avoir pas mis *tous* les signes rythmiques sangalliens !

c) On aura l'occasion de signaler, dans d'autres pièces, le *t* = *tenete* accompagnant le *punctum* devant le *quilisma*.

4° *Deux torculus longs* : 14, 48.

Les trois notes de ce groupe sont retardées ; c'est aussi la signification de l'épisème horizontal qui le surmonte.

5° *Deux pes quadratus* : 23, 26.

La première note demande une exécution plus ferme, plus ample que pour le *podatus rotundus*. C'est une nuance que nous avons négligée avec regret dans l'édition pratique, toujours pour ne pas multiplier les signes adjoints. Ici nous ajoutons l'épisème *horizontal*, afin qu'on puisse en tenir compte pratiquement, si on le désire.

6° *Deux salicus* : 30, 35. —

Voir ce qui a été dit plus haut sur ces groupes (p. 70). Le signe employé dans l'édition rythmique de Tournai pour signaler le *salicus* est l'épisème *vertical*. Le rapprochement des deux premières notes nous a fait renoncer à l'usage de l'*horizontal* qui eût été meilleur ; nous reprenons ce dernier dans la transcription ci-dessus.

7° *Clivis* avec *c* = *celeriter* devant *pressus* : 54.

C'est l'observation de la loi générale du *pressus* qui allège le groupe précédent. (Cf. *N. M. G.*, p. 326.)

8° *Clivis double* avec *c* : 36.

Encore une nuance de légèreté que le texte littéraire, ou musical, ne peut pas indiquer. (Cf. *N. M. G.*, p. 165.) La signification du *c* est ici plutôt négative : elle prévient un ralentissement intempestif.

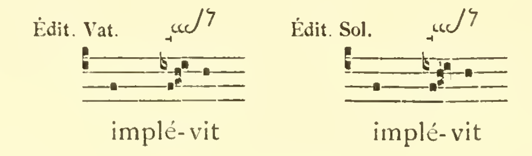
On sait que le *c* est remplacé dans le manuscrit de *Laon* 239 et ailleurs par l'*n* = *naturaliter*, ce qui me paraît plus exact.

Outre ces *dix-sept* signes rythmiques solesmiens qui correspondent à *dix-sept* signes sangalliens, notre notation emploie encore des *points-moras* et des *épisèmes verticaux* qu'il est facile de justifier.

Le *point-mora* a pour but de préciser les distinctions mélodiques et rythmiques, si souvent indécises, de la mélopée grégorienne. Tous, de fait, remplissent ce rôle, sauf le *point* 22. On a vu plus haut (p. 72), qu'il a été ajouté à la note *la* 22, pour remplacer le *sol* qui manque dans l'édition vaticane et rétablir ainsi au moins la *quantité* rythmique.

L'*épisème vertical* marque toujours un touchement rythmique. Dans nos Tableaux nous l'avons mis partout où la notation ne suffit pas par elle-même à indiquer ce touchement ; dans l'édition rythmée du Graduel on s'est contenté de deux, 18 et 57. — Nous ne comptons pas les deux des *salicus* 30 et 35, qui ont une valeur spéciale, comme nous le disons ci-dessus (6°).

L'épisème 18 rectifie une notation inexacte de l'édition vaticane et assure une



exécution conforme aux manuscrits. (Cf. ci-dessus, p. 67.)

L'autre, 57, est un simple ictus de division qui, à la rigueur, pourrait être omis ; car un groupe de quatre notes ainsi placé se divise toujours en deux temps binaires.

6° Analyse rythmique et exécution.

Tout ce que nous avons à dire sur ce sujet ne sera que le commentaire et l'explication du Tableau II, p. 80-81.

Nous employons, cette fois, la transcription musicale moderne, parce que son développement graphique donne plus de facilité pour l'indication des accents mélodiques et de la dynamie.

A. — **Les Divisions.**

1° *Les grandes divisions ou grands membres.*

Les grandes divisions sont indiquées, *dans le texte*, par le sens logique et la ponctuation ; *dans la mélodie*, par le sens mélodique et la ponctuation des barres.

L'édition vaticane distingue, dans notre introït, trois phrases d'inégale longueur ; des grandes barres en marquent les limites, après *ejus* 15, — après *intellectus* 39, — et à la fin 49.

Ce sont bien les grandes distinctions naturelles du texte et de la mélopée ; cependant une observation sur ce point nous sera permise : elle ne porte que sur une nuance, mais les nuances, en art, ne sont-elles pas tout ?

Plus nous pénétrons par l'étude des manuscrits, par la pratique et la réflexion, dans l'intelligence des chants de l'Église, plus aussi nous comprenons l'importance de l'union intime, profonde des divers membres de phrase entre eux.

La cantilène grégorienne est une mélodie *continue*, non en ce sens qu'elle manque de divisions dans la durée — sans celles-ci il n'y aurait pas de rythme — mais en ce sens que ces distinctions ne souffrent entre elles ni interruption, ni brisure, et que, bien plutôt, elles servent elles-mêmes à la *continuité* de la ligne mélodique : ainsi les guirlandes aux sinueux contours ; ainsi, et mieux encore, parce qu'elles sont vivantes, les longues vagues d'une mer doucement soulevée par les vents ou la marée : elles roulent, montent, s'allongent, descendent, remontent sans solution de continuité, jusqu'au rivage sur lequel la dernière longuement s'étend et expire.

Cette *tenue suivie* de mouvements ondulants est une image frappante de l'imposante et souple démarche de nos mélodies ; tout doit, dans l'exécution, contribuer à la produire

et à la maintenir. C'est à la fin des incises, des membres de phrase surtout, que la *continuité* court quelque danger : de trop longues pauses, des respirations longues ou haletantes risquent de la suspendre ou même d'en briser le cours. Tout cela, au contraire — pauses, retards, respirations — doit aider à dessiner, pour ainsi dire, le prolongement des courbes inférieures qui relient la retombée et l'élan des vagues mélodiques.

Ce sentiment intime que ressentent ceux qui ont étudié et pratiqué sérieusement les cantilènes grégoriennes, nous porte à réduire toujours plus les pauses de la voix, et à diminuer la durée des notes qui supportent les *moras vocis*.

C'est ainsi qu'à notre humble avis, l'introït *In medio* gagnerait beaucoup si on voulait le considérer comme une phrase unique, d'un seul jet, et, par suite, remplacer les deux grandes barres 15 et 39 par deux demi-barres. Cette ponctuation mélodique s'accorderait mieux aussi avec les autres barres qui toutes, sans exception, sont des quarts de barre : l'absence totale de demi-barres entre les grandes barres ne laisse pas d'être un peu surprenante. L'analyse de notre mélopée en confirmera l'unité phraséologique.

Ceci entendu, nous sommes en présence, non plus de trois phrases, mais de *trois grands membres*, qui se subdivisent en *membres secondaires* et en *incises*.

1° *Les grands membres.*

Grand membre I	: In médio	. . . . .	os ejus :
— —	II : et implévit	. . . . .	intelléctus :
— —	III : stolam	. . . . . .	eum.

2° *Les membres secondaires.*

Chacun de ces trois membres principaux se divise en membres secondaires :

Le membre I	se divise	en 2	membres	secondaires	: A, B ;
— II	—	en 3	—	—	: C, D, E ;
— III	—	en 2	—	—	: F, G.

En tout, sept membres secondaires.

3° *Les incises.*

A leur tour ces sept membres se distinguent en incises :

Le membre	secondaire	A	se compose de	2	incises	: *a, b ;*
—	—	B	—	2	—	: *c, d ;*
—	—	C	—	3	—	: *e, f, g ;*
—	—	D	—	2	—	: *h, i ;*
—	—	E	—	1	—	: *j ;*
—	—	F	—	2	—	: *k, l ;*
—	—	G	—	2	—	: *m, n.*
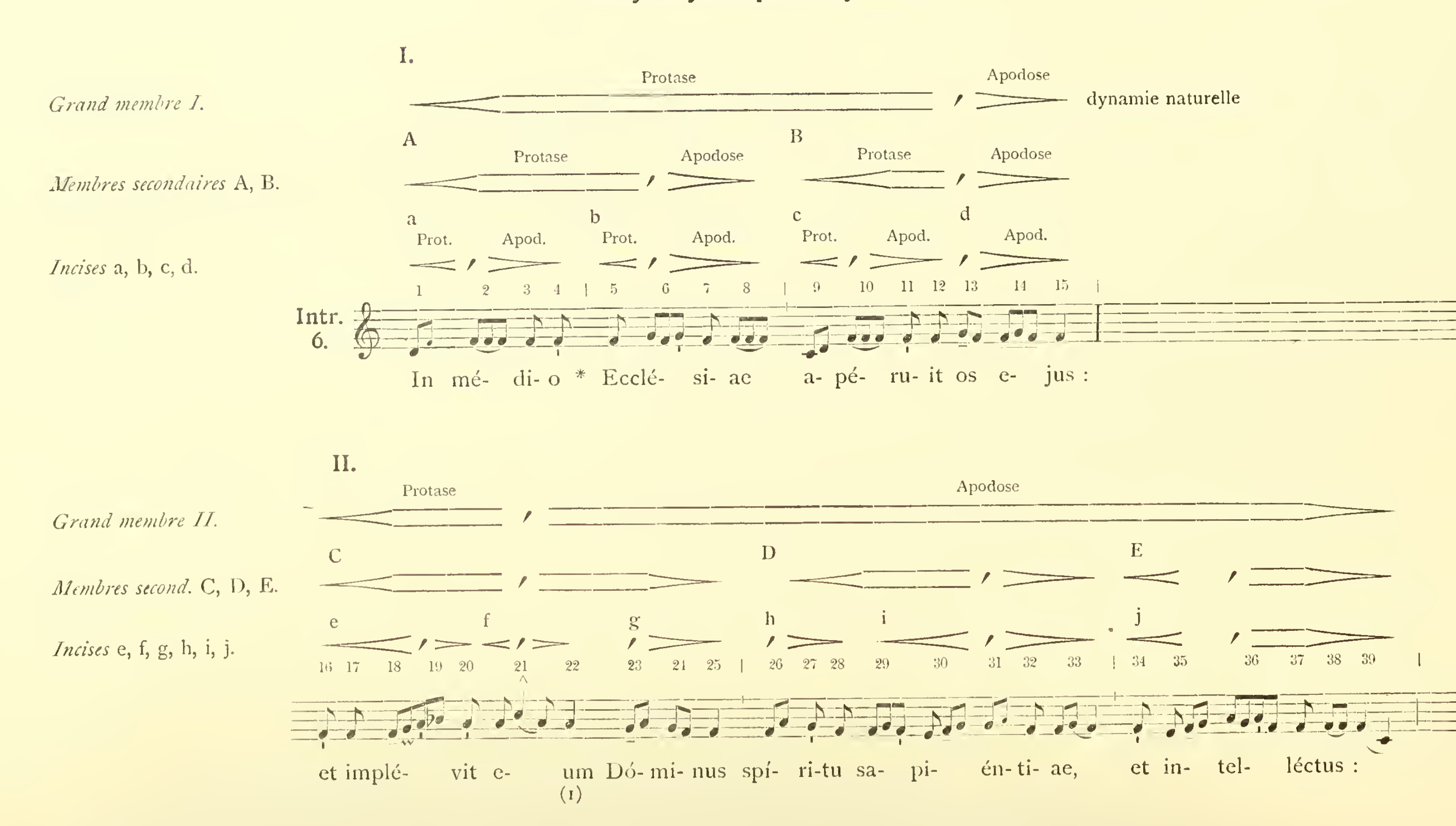
4° *Les rythmes élémentaires.*
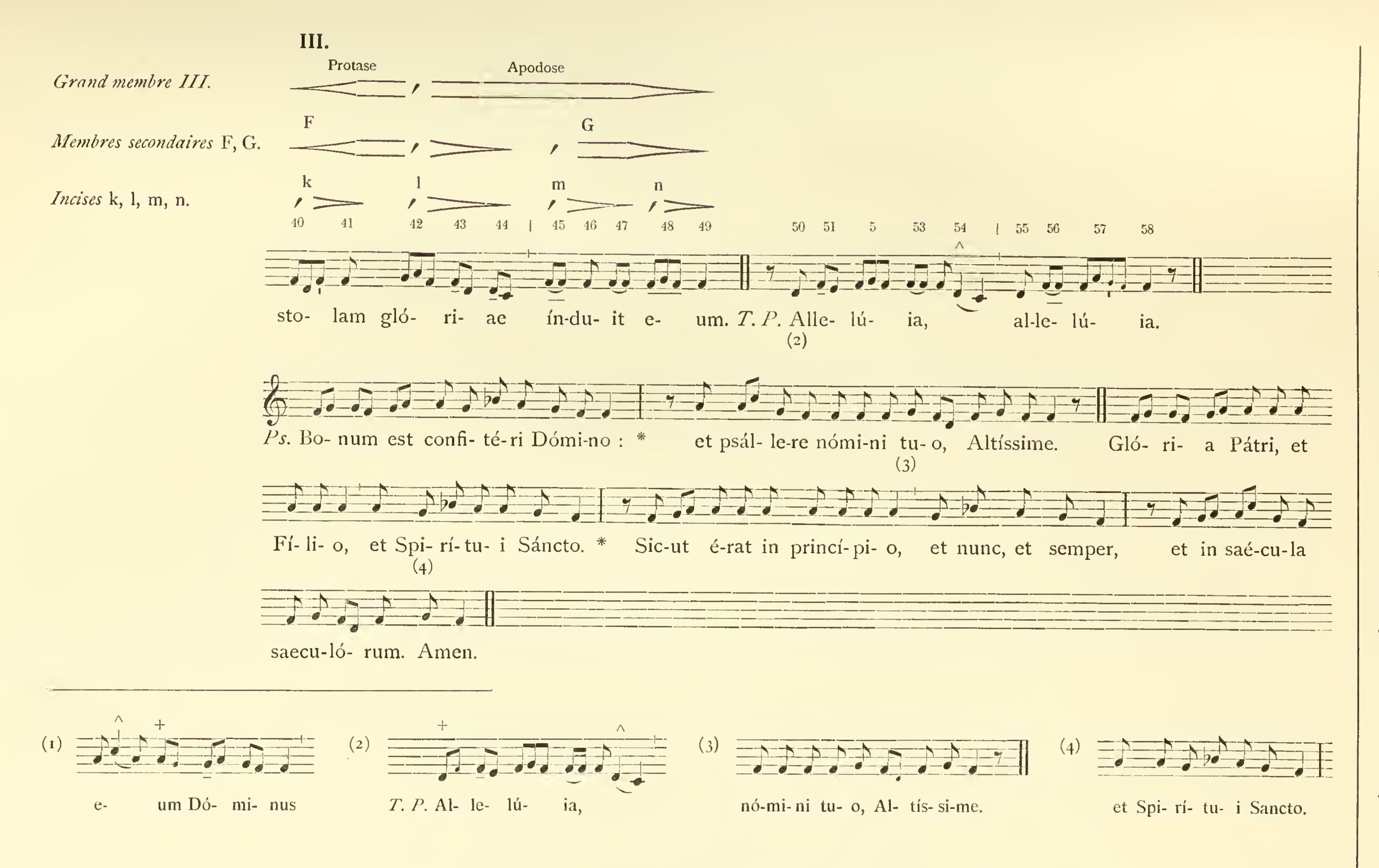
Enfin ces incises se subdivisent encore en *rythmes élémentaires*, binaires ou ternaires, rythmes qui se trouvent nécessairement à la base de tout langage, prosaïque ou poétique,

TABLEAU II

Introït “ *In medio* ”.

Analyse rythmique et dynamie.




III.
Grand membre III.
Protase
Apodose
Membres secondaires F, G.
F
G
Incises k, l, m, n.
k
l
m
n
40 41 42 43 44 | 45 46 47 48 49
50 51 5 53 54 | 55 56 57 58
sto- lam gló- ri- ae ín-du- it e- um. T. P. Alle- lú- ia, al-le- lú- ia.
(2)
Ps. Bo- num est confi- té-ri Dómi-no : * et psál- le-re nómi-ni tu- o, Altíssime. Gló- ri- a Pátri, et
(3)
Fí- li- o, et Spi- rí-tu- i Sáncto. * Sic-ut é-rat in princí-pi- o, et nunc, et semper, et in saé-cu-la
(4)
saecu-ló- rum. Amen.
(1) e- um Dó- mi- nus
(2) T. P. Al- le- lú- ia,
(3) nó-mi-ni tu- o, Al- tís-si-me.
(4) et Spi- rí- tu- i Sancto.

de toute musique, libre ou mesurée. Ces petites subdivisions sont marquées soit par la disposition des groupes, soit par les épisèmes verticaux. On connaît les règles de notre notation ; nous reviendrons d'ailleurs sur ce point dans une autre étude. On se contentera ici de mettre en relief la forme générale de la phrase mélodique de notre introït.

B. — La Synthèse, l'Unité, la Phrase.

Le rythme n'est pas constitué par ces divisions tout extérieures ; il l'est seulement par l'unité intérieure de chaque incise, de chaque membre et de la phrase entière. Comment s'obtient cette unité ?

Nous ne pouvons que rappeler brièvement ce qui a été exposé tout au long dans la *Paléographie musicale*, t. VII, p. 249 et p. 268, sur ce sujet.

La *durée* ou *quantité*, la *mélodie*, la *dynamie*, le *rythme* sont les agents de l'unité interne de chaque section, petite ou grande. « Toute l'industrie de ces agents s'applique à agglutiner entre eux les divers éléments de la phrase, sons, syllabes, mots, durée, force, mouvements rythmiques, et puisqu'il s'agit de musique grégorienne, *à enchaîner les mots les uns aux autres.* »

« *La mélodie*, unie à la durée, travaille à cette synthèse par la succession logique des sons montants ou descendants, les uns brefs, les autres longs, tous harmonieusement disposés et proportionnés, de manière à exprimer une pensée, un sens musical plus ou moins complet, donnant un sentiment d'ordre, d'unité et de beauté. Les formes mélodiques sont très variées ; le plus ordinairement, la mélopée se compose d'une première partie montante, dite *protase*, et d'une seconde descendante, dite *apodose*. (Voir p. 80-81, le Tableau II.)

« *La dynamie,* compagne inséparable de la mélodie, projette, sur toute l'étendue de la phrase et sur ses moindres éléments, la lumière et les ombres, délicatement ondées, de ses *crescendos* et *decrescendos*, et les fond dans l'unité de ses mille nuances. »

La règle générale de cette distribution de nuances sur la ligne mélodique est la suivante :

Progression d'intensité dans les ascensions mélodiques ;

Régression dans les descentes.

C'est la dynamie naturelle.

Le sommet de chaque *crescendo* est un *accent mélodique*.

Chaque *phrase* a son accent mélodique *général ;* — chaque *membre*, son accent *principal ;* — chaque *incise*, son accent *particulier*.

Après la *mélodie*, après la *dynamie,* vient le *rythme*. C'est lui qui consomme l'unité. S'emparant de tous les éléments énumérés jusqu'ici, il les enroule dans les spirales vivantes de ses soulèvements et de ses abaissements : il fait *unes* les incises, *uns* les membres ; puis, élargissant toujours plus ses élans et ses cadences, il absorbe tout dans l'unité et l'amplitude de ses mouvements : il fait *une* la phrase toute entière.

Si le lecteur veut bien se reporter au Tableau II et l'étudier lentement, attentivement, il y trouvera l'application de tous ces principes ; il pourra faire lui-même l'analyse rythmique de chaque section.

Disons seulement que la beauté de la mélodie devra résulter à la fois de l'interprétation parfaite — grammaticale, mélodique, dynamique, rythmique — de chaque incise, de chaque membre, et de l'harmonieuse union de toutes ces parties. Les nuances délicates, particulières aux incises, ne devront pas disparaître sous les couleurs plus vives des membres de phrase. Les larges et puissants *crescendos* des grands membres ne nuiront pas aux ondulations plus humbles et plus courtes des petites incises. Dans cet ensemble, chaque partie conservera sa physionomie spéciale, individuelle, et restera à son rang, avec son degré d'intensité ; de l'observation exacte, souple et aisée, de toutes les règles particulières, naîtra l'harmonie générale de la *phrase,* cette unité mélodique et rythmique supérieure pour laquelle existent, vivent, agissent, se combinent, se pénètrent tous les éléments littéraires et musicaux de cette pièce.

Pour terminer, quelques mots sur la marche générale de la mélodie, et sur l'harmonieuse économie des trois grands membres.

Ier GRAND MEMBRE

A B
1 2 3 4 5 6 7 8 | 9 10 11 12 13 14 15 21

In mé- di-o Ecclé-si-ae apé-ru-it os e-jus : et implé-vit e- um

Ne pas oublier que le large *crescendo* de ce premier membre ne doit nuire en rien aux nuances dynamiques des incises. (Voir le Tableau II.)

Quel en sera l'accent *principal ?*

Deux accents, toniques et mélodiques à la fois, se présentent, groupes 6 et 13. Tous deux sont sur le même degré. Le choix ne peut être fixé que par une vue d'ensemble sur la marche mélodique de la pièce, et par une appréciation exacte du rôle de chacun des membres secondaires A et B.

Or, ces deux membres ne sont évidemment qu'une préparation qui doit conduire, par un *crescendo* habilement ménagé, à l'accent *général* de la phrase entière, placé groupe 21, presqu'au début du second grand membre. Dès lors l'accent 13, plus voisin du sommet dynamique 21, sera choisi comme accent *principal* du premier grand membre, de préférence à l'accent 6 qui s'en trouve plus éloigné.

Il faut insister sur la forme mélodique de ce membre.

Sauf les deux *podatus* inférieurs, 1 et 9, qui servent d'introduction aux deux membres secondaires A, B ;

Sauf les deux groupes d'accentuation, 6 et 13, la mélodie, très simple, se maintient constamment sur le *fa*, à peine se meut-elle en dehors de cette corde. Discrète, retenue, elle s'efface pour laisser toute la place au rythme. Celui-ci, de son côté, ne paraît que pour s'ajuster étroitement avec les mots, mais avec les mots augmentés, agrandis; il semble vouloir les dilater pour mieux exprimer les profondes idées qu'ils représentent. Et telle est sa puissance que, seul, son bercement, large et paisible, donne à ces quelques mots un caractère indéfinissable de grandeur, de noblesse et de gravité.

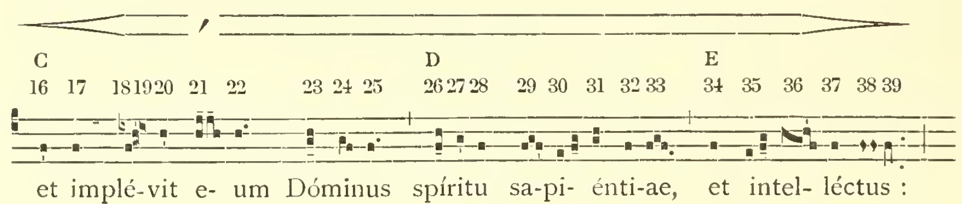
Pauvreté mélodique, diront les légers, les inconscients!

Richesse rythmique, répondrons-nous, pureté classique digne des Grecs et des Grégoriens primitifs qui, les uns et les autres, étaient doués d'un sens rythmique et d'une finesse de tact auditif que la moindre ride, la moindre nuance sonore suffisait, sans l'aide de la mélodie, à émouvoir et à charmer.

Ce membre de phrase sera donc chanté avec une grave simplicité, à la manière d'un large et libre récitatif. Sur tout son parcours, la ligne dynamique, flottante, s'étendra au moyen d'un *crescendo* ténu dont le sommet coïncidera avec le groupe 13, accent principal. Elle ne fléchira que légèrement sur les groupes 14 et 15, pour être prête à reprendre, dès le début du membre II, sa progression qui atteindra le maximum d'intensité sur l'*accent général* de tout l'introït, sur le *pressus* 21, point mélodique le plus élevé de toute la cantilène. Le retard marqué sur les groupes 14 et 15 ( ) sera très discret, parce que ces groupes limitent seulement un *membre* de phrase.

Peste des accompagnateurs qui, sous le beau prétexte d'une harmonie riche et intéressante, enlèveront à cette mélodie son unité tonale, son rythme large et uni, son caractère de calme et de grandeur!

IIe GRAND MEMBRE



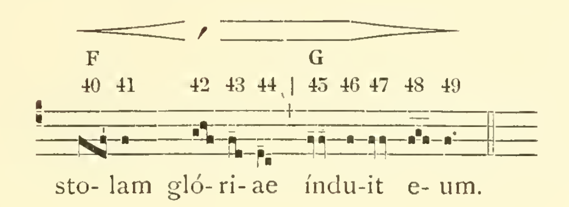
Si l'auteur n'a employé jusqu'ici qu'un minimum de mélodie, ce n'est pas qu'il l'ait en mésestime; il voulait, sans doute, par le contraste, faire ressortir celle qu'il tenait en réserve et destinait à s'épanouir dans le second membre, le premier n'étant, en quelque sorte, que le piédestal uniforme sur lequel devait s'élever sa statue musicale.

De fait, après la placide allure du début, la mélopée prend vivement son vol, s'élance, et, en trois coups d'aile, atteint la note extrême du sixième mode *(do)*, sommet mélodique, intensif et expressif de tout ce morceau.

Et montée sur le faîte, elle aspire à descendre : par degrés, elle revient à sa corde préférée, le *fa*, autour de laquelle elle s'enroule de nouveau, toujours modelant ses mouvements onduleusement rythmés sur la forme des mots.

Pratiquement, les nuances dynamiques des membres D et E suivront avec fidélité les sinuosités de la mélodie ; c'est dire qu'elles seront très fines, puisque celle-ci, après l'accent général 21, ne se meut guère que dans l'espace d'une tierce *fa-la :* deux fois seulement, elle touche en passant le *mi* (30, 35), et, à la fin du membre, atteint en descendant la note *do* (39) afin de préparer ce qui va suivre.
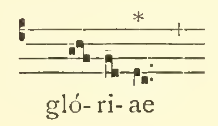
IIIe GRAND MEMBRE



La mélodie devient alors plus accidentée. Au membre F, elle s'étend entre les intervalles de quinte et même de sixte. On dirait que le compositeur a voulu renouveler, dans l'ordre inverse, l'effet qu'il a produit plus haut. Il a commencé par faire planer largement sa mélodie pendant tout le premier membre, pour la lancer ensuite avec plus d'animation dans les hauteurs ; cette fois, il la mouvemente d'abord — groupes 36 à 44 — pour nous faire ensuite trouver plus uni, au membre G, le vol plané qui, d'ailleurs, termine sa cantilène comme elle avait commencé. Et pour que nous reconnaissions bien la même idée rythmique et musicale, il finit le troisième membre comme le premier, par un *torculus* suivi d'un *punctum* ( ). Cette *rime mélodique* souligne mieux encore l'unité de composition de toute la pièce.
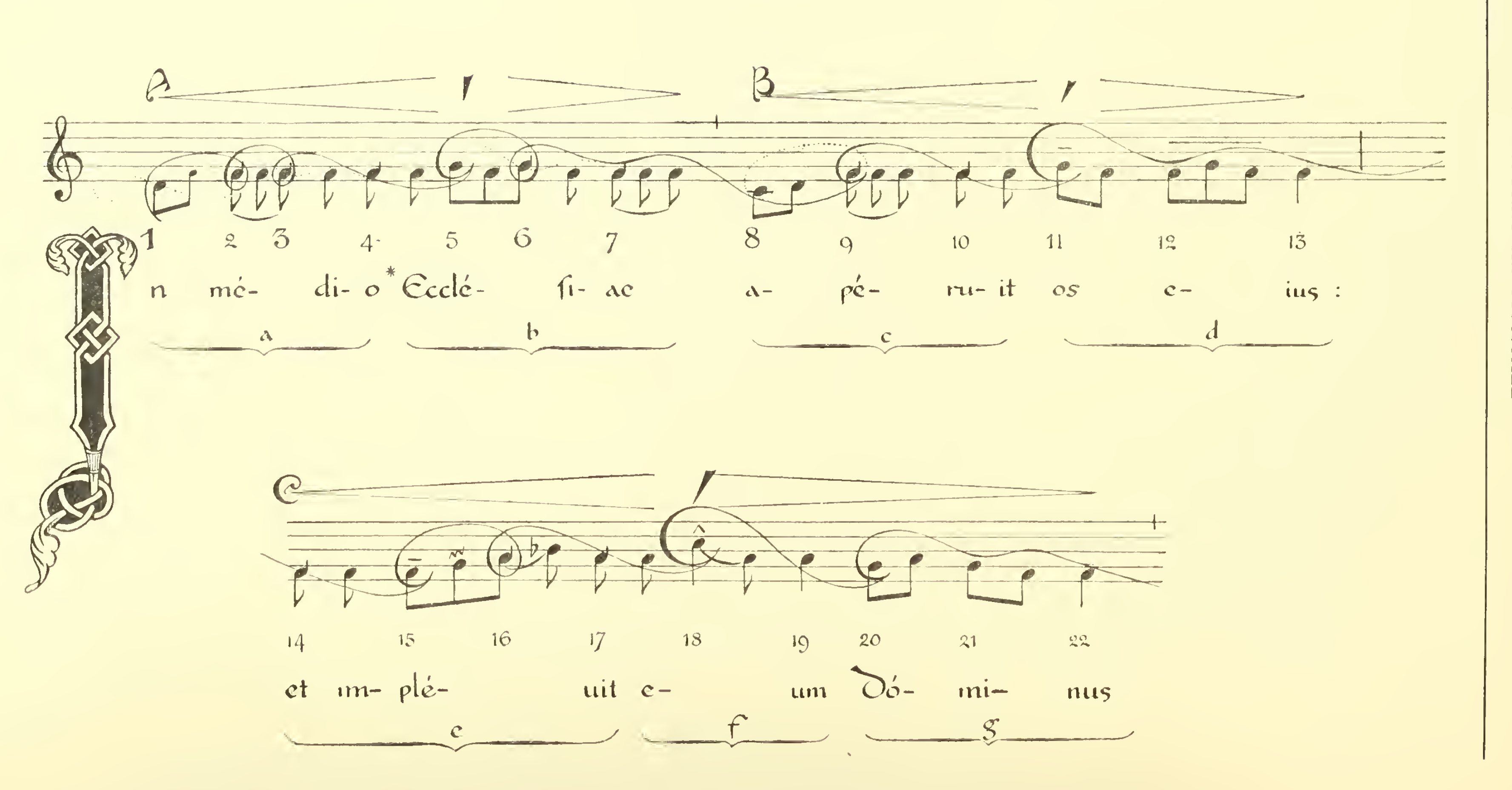
La *clivis* 44 servira de liaison entre les membres F et G. C'est avec raison que l'édition vaticane n'a mis qu'un quart de barre à cet endroit. Le meilleur moyen d'obtenir ce résultat est de traiter cette *clivis* en cadence féminine. Après l'appui un peu prolongé de la première note, on glissera doucement, sans précipitation, sur la seconde et on atteindra la *bivirga* 45. Si une respiration est nécessaire, on la prendra vivement avant ce dernier groupe.

Nous considérerions comme une faute de goût l'interprétation suivante :



Les six groupes ci-dessous s'appellent irrésistiblement :

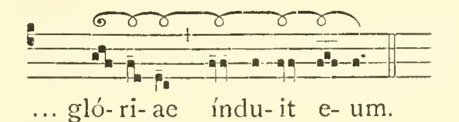
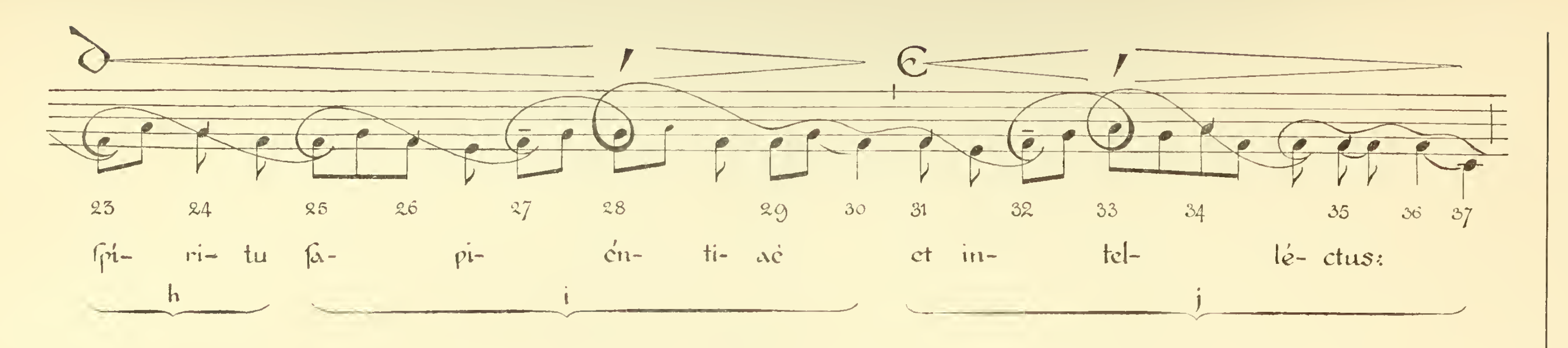
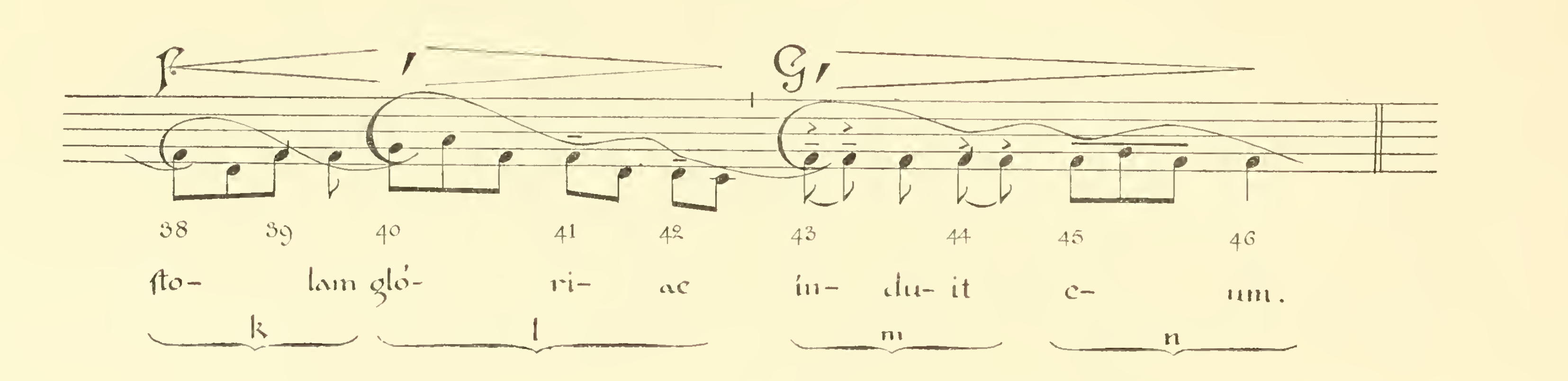
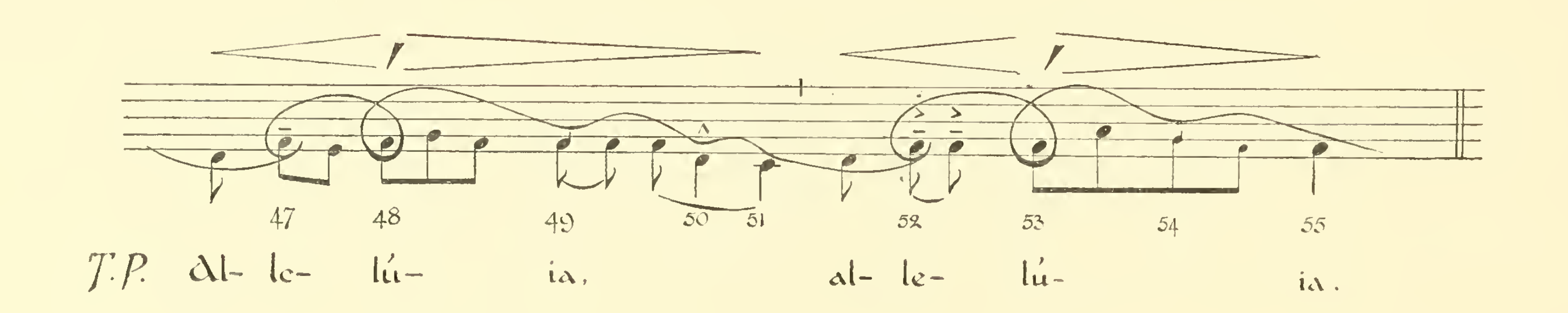



TABLEAU III
Introït "In medio"
Chironomie
A
B
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13
n mé- di- o * Ecclé- si- ae a- pé- ru- it os e- ius :
a b c d
C
14 15 16 17 18 19 20 21 22
et im- plé- uit e- um Dó- mi- nus
e f g


ſpi- ri- tu ſa- pi- én- ti- æ et in- tel- lé- ctus:


ſto- lam gló- ri- æ in- du- it e- um.


T.P. Al- le- lú- ia, al- le- lú- ia.

7° La chironomie ou gestes manuels rythmiques.

Voir le Tableau III, p. 86-87.

Nous compléterons toutes ces indications rythmiques par la figuration de la chironomie.

Il y a plusieurs manières de figurer le rythme grégorien au moyen de la main ; c'est au maître de chœur à choisir celle qui convient le mieux à l'avancement de ses chanteurs. (Cf. Le N. M. G., p. 104.)

La meilleure, en général, est la chironomie rythmique par incises et membres de phrase ; car elle reproduit avec plus de fidélité les élans et les abaissements mélodiques et rythmiques de chaque membre. C'est celle qui est dessinée dans le Tableau III.

Nous allons analyser en détail le premier grand membre.

Incise a. — Elle comprend quatre temps composés binaires. Deux de ces temps, le deuxième et le quatrième, ne peuvent être figurés que *d'une seule manière*. Les deux autres, le premier et le troisième, donnent lieu à plus de liberté.

Temps 2 — *syllabe* mé. Un élan chironomique seul peut lui convenir. Sur ce temps repose, en effet, l'accent *particulier* de cette incise, accent formé par les élans de tous les éléments qui entrent dans sa composition :

Élan ou accent verbal, à la fois mélodique et dynamique, aigu et fort ;

Élan musical, qui résulte de l'intervalle ascendant *ré fa ;*

Élan dynamique, qui se fait sentir par un léger *crescendo* de *ré* à *fa ;*

Élan rythmique, résumé et combinaison vivante de tous les élans précédents ;

Élan chironomique, qui est la figuration plastique de ces mêmes élans.

Le temps 4 — *syllabe* o *de* médio. Une thésis seule lui convient ; car ce temps et cette syllabe ne sont évidemment que la *depositio,* la *thésis,* la fin de cette première incise.

Le temps 1 — *syllabe* In — peut à volonté se figurer par une thésis (ligne pointillée), ou par une arsis (ligne pleine) qui, bien entendu, sera subordonnée à l'arsis 2 suivante.

En principe, on peut atteindre une arsis principale soit par une arsis préliminaire de moindre importance, soit par une thésis.

Dans l'espèce, je préfère l'arsis, parce que la mélodie est montante ; je préférerais la thésis si la mélodie du temps 1 suivait d'abord une courbe descendante, pour remonter ensuite vers la syllabe d'accent.

Le temps 3 est dans le même cas que le temps 1 : il peut être arsique ou thétique. Si on le considère comme le développement musical de l'accent particulier de l'incise, il sera plus convenable de le traiter en arsis secondaire.

Incise b. — La liaison des incises *a* et *b* se fait sur le temps binaire 4 — syllabes *o Ec* — à la faveur de la thésis 4 dont la première note sur la syllabe *o* appartient à l'incise *a,* et la seconde à l'incise *b.* (Voir le Tableau III.)

Cette incise se compose donc de cette seconde note — syllabe *Ec* — et des temps rythmiques 5, **6** et 7.
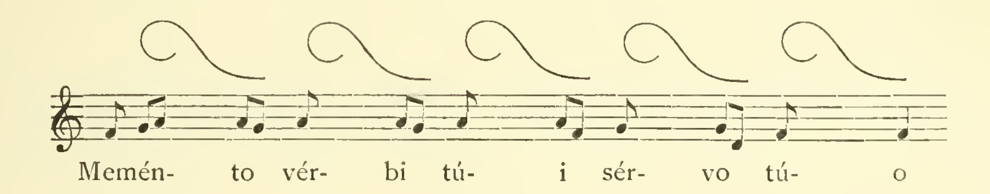
Le temps 5 — syllabe *clé* — est l'accent *principal* de tout le membre A ; encore ici une arsis chironomique est de toute nécessité, toujours pour les mêmes raisons.

Le temps **6**, développement musical du temps 5, sera également une arsis, mais secondaire. Une thésis pourrait être employée sur ce temps ; elle nous semble moins à propos qu'une arsis.

Ce qui vient d'être dit du membre A suffit à expliquer les gestes figurés dans la suite de l'introït. On relèvera seulement quelques particularités plus intéressantes.

Membre B, *premier groupe* **8** — syllabe *a*. Si on considère ce temps indépendamment de ce qui précède, il devra être traité en arsis, comme le temps **1** *In* du membre A, auquel il correspond (ligne pointillée). Si on l'envisage dans l'ensemble du grand membre I, ce groupe **8** sera une suite thétique du groupe 7, ce qui sera fort bien indiqué par le mouvement de la main prolongeant la thésis d'un membre à l'autre. La liaison entre les membres A et B n'en sera que plus intime.

Membre E, *groupe 34*. — Lorsque le dernier temps simple d'un temps composé ternaire est accentué, il sera bon de signaler cet accent, verbal et musical à la fois, par un élan ascendant, bref et rapide, de la main, afin de forcer, pour ainsi dire, les chanteurs à bien faire ressortir cet accent. C'est ainsi, par exemple, que je figurerais par une suite de rythmes simples, la phrase suivante si connue *(Communion du XX[e] Dimanche après la Pentecôte ;* Grad. rom., page 355) :



Le reste de l'introït ne présente aucune difficulté.

Nous n'avons plus qu'à attirer l'attention sur quelques particularités de notre transcription musicale (Tableau III), par lesquelles nous avons *essayé* de rendre certains détails de la notation neumatique. Ainsi :

♪♪ = ʼʼ = *distropha* } répercussion légère ;
♪♪♪ = ʼʼʼ = *tristropha* }

♪♪ = ʼʼ = // = *bivirga simple :* répercussion un peu plus accentuée que pour les *strophicus ;*

♪♪ = ʼʼ = // = *bivirga épisématique :* répercussion encore plus accentuée, les deux notes légèrement allongées.

LE CHANT " AUTHENTIQUE "

DU

CREDO

SELON L'ÉDITION VATICANE

INTRODUCTION

1° — Objet de cette étude.

L'analyse rythmique des chants syllabiques grégoriens, poussée jusqu'aux plus intimes détails des rythmes élémentaires, est une opération délicate et difficile.

Souvent on nous demande quelles sont les règles qui nous guident dans l'emploi des différentes barres et, surtout, des appuis, touchements ou ictus rythmiques indiqués par les *épisèmes*. On reconnaît, en général, l'utilité des *points* signalant les retards de la voix (mora vocis), l'utilité même des *épisèmes horizontaux* qui, en marquant l'élargissement de certaines notes ou groupes, nuancent agréablement les mélodies ; et, comme on sait que tous ces épisèmes sont empruntés aux manuscrits rythmiques de Saint-Gall ou de Metz, on leur fait grâce.

Mais les *épisèmes verticaux* dans les *chants syllabiques* sont-ils bien utiles? et puis, quel fondement ont-ils dans les manuscrits? Aucun, semble-t-il. Alors comment les justifier?

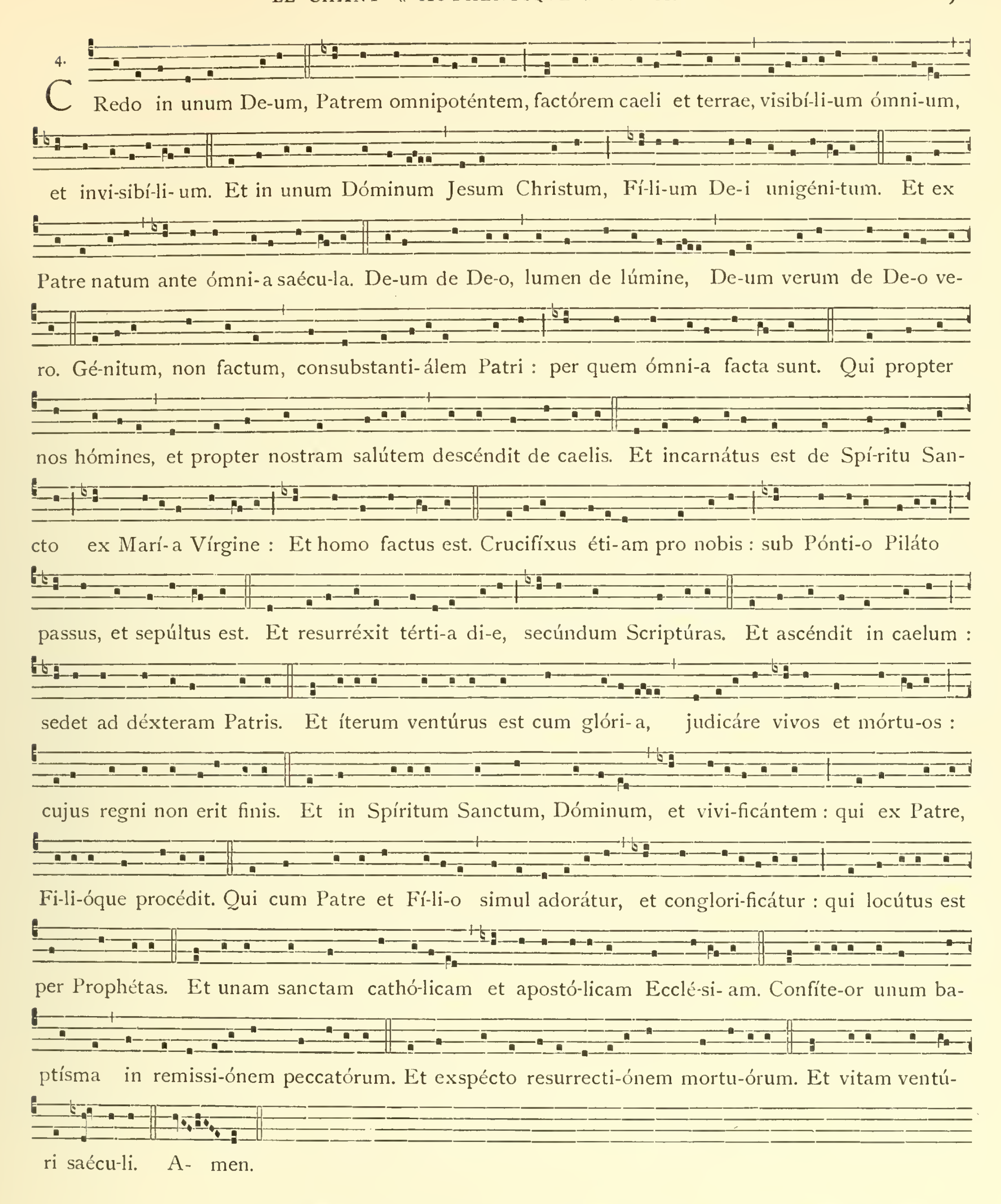
Bref, des doutes se sont élevés, des objections ont été formulées, des explications demandées ; il est bon d'y répondre au moyen d'un exemple concret, précis, détaillé, qui permette d'exposer franchement toutes les difficultés de ce genre de restitution, et aussi tous les moyens de les vaincre.

L'exemple choisi est le *Credo I* de l'édition vaticane. C'est avec intention que nous optons pour cette pièce : elle est syllabique, elle est longue, et présentera une multitude de faits littéraires et mélodiques variés, qui soulèveront chacun leur problème; elle est dépourvue de tout signe rythmique dans les manuscrits, ce qui nous abandonne à nos propres forces, et nous met dans l'obligation de faire appel à toutes les ressources intrinsèques et extrinsèques à notre disposition pour en fixer le rythme.

Malgré ces circonstances défavorables, nous espérons surmonter tous les obstacles et rétablir heureusement le rythme du *Credo*.

En voici le texte mélodique d'après l'édition vaticane.

4.



¶ *Praeter praecedentem tonum authenticum, alii subsequentes usu jam recepti assumi possunt.*

Une autre raison, d'une nature bien différente, nous a incité à cette étude : nous avons voulu justifier, en ce qu'elle a de bon, la version du *Credo I* de l'édition vaticane.

L'apparition du *Kyriale* vatican, en 1905, a produit, chez ceux qui étaient habitués à celui de Solesmes, un étonnement qui, après cinq ans, n'est pas encore entièrement

dissipé. Les différences notables entre le nouveau *Kyriale* et l'ancien, établi en 1883 par Dom J. Pothier, étaient inattendues : on croyait avoir, dans cette édition, le dernier mot de la science, la tradition authentique des meilleurs manuscrits ; et moi-même, je l'avoue, j'ai été très longtemps dans cette illusion.

Le désappointement alla chez quelques-uns jusqu'au mécontentement. De là à suspecter la valeur scientifique et esthétique de la version vaticane, fruit des derniers travaux de Solesmes, il n'y avait qu'un pas, il fut franchi ; et bientôt le bruit se répandit qu'on reviendrait, sans aucun doute, au *Kyriale* de Dom J. Pothier.

Il n'est pas temps d'exposer la raison bien simple des divergences entre les deux éditions ; le moment n'est pas venu non plus de prendre une à une toutes les pièces du *Kyriale* vatican, de les analyser en détail, et de faire le départ, au double point de vue musical et scientifique, du bon, du médiocre, du mauvais, contenus dans ce livre ; car les Bénédictins de Solesmes ne peuvent être responsables que pour les pièces et pour les versions qu'ils ont présentées à la Commission. Nous dirons seulement que le *Kyriale* vatican, dans son ensemble, est infiniment supérieur au *Kyriale* de 1883, et qu'il représente ordinairement la tradition la meilleure et la plus antique des manuscrits.

Nous ferons dès maintenant la preuve de cette assertion pour le *Credo* « *authentique* » [1] de l'édition vaticane.

Pour établir cette preuve, deux sortes d'études sont nécessaires : l'une, purement paléographique et, en quelque sorte, extrinsèque, qui consiste dans une comparaison minutieuse de tous les manuscrits : elle a pour terme l'établissement du texte mélodique ; l'autre, intrinsèque et artistique, qui complète la première et consiste dans l'analyse intime de la mélodie, de sa structure, de son rythme, apprécie la valeur esthétique de tous ces éléments et, enfin, aboutit à une restitution parfaite et vivante.

De ces deux études, la seconde seule trouvera place ici, parce qu'elle peut être exposée en même temps que les analyses rythmiques, but principal du présent travail.

2° — Aperçu historique sur le chant du *Credo* en Orient et en Occident.

Avant d'aborder l'analyse de cette mélodie, il est indispensable de rappeler en peu de mots comment fut introduit, dans la liturgie de la Messe, le chant du *Credo*. Ces notions historiques le placeront dans son véritable cadre et nous éclaireront sur son origine.

Dans les premiers siècles de l'Église, le *Credo*, sous l'une ou l'autre de ses différentes formes — symboles des Apôtres, de Constantinople — ne servait qu'à l'initiation des catéchumènes. Sa récitation pendant l'offrande du sacrifice remonte, pour l'Orient, au cinquième siècle. Pierre le Foulon, patriarche monophysite d'Antioche (476-489), passe pour être le premier qui l'ait employé dans la liturgie [1]. Quelques années après,

(1) Migne, P. G., t. LXXXVI, col. 298.

Alexandrie et Constantinople adoptent le même usage. Au dire de l'espagnol Jean de Biclar, l'empereur Justin II ordonna en 566 que le symbole de la foi serait, désormais et partout, chanté par le peuple, *a populo concinendum,* avant l'oraison dominicale ([1]).

En Occident, il faut arriver à la fin du sixième siècle pour trouver cet usage. Ce fut à l'occasion du retour à la foi catholique des Ariens Wisigoths que le troisième Concile de Tolède (A. D. 589) ordonna le chant du *Credo* de Constantinople, selon l'usage des Églises d'Orient, à la Messe, avant le *Pater : Constituit synodus ut per omnes ecclesias Hispaniae, Galliae vel Gallaeciae... symbolum fidei recitetur, ut, priusquam dominica dicatur oratio, voce clara a populo praedicetur.*

Pendant tout le septième siècle on peut constater le maintien de cette coutume en Espagne, mais elle ne s'étendit, à ce moment, ni en Gaule ni en Germanie. Ce n'est qu'à la fin du huitième siècle que, pour la Gaule, on relève quelques témoignages en sa faveur, encore sont-ils partiels et contradictoires.

Au neuvième siècle, Amalaire, Rhaban Maur, Rémi d'Auxerre, ne disent rien du *Credo;* d'autre part, Aeneas, évêque de Paris, au milieu du même siècle, assure que l'Église entière des Gaules chante le symbole de la foi à la Messe ([2]).

De même le *IIe Ordo Romain* de Mabillon, rédaction *gallicane* de l'*Ordo I,* mentionne le *chant* du *Credo* à la Messe pontificale, *ab episcopo Credo... cantatur* ([3]).

Walafrid Strabon, abbé de Reichenau, contemporain d'Aeneas, dit que la coutume de chanter le *Credo* de Constantinople devint générale en Gaule et en Germanie après la déposition de Félix d'Urgel en 799.

Le témoignage le plus intéressant est celui de l'abbé Smaragde ; il accuse nettement l'antagonisme des deux usages, romain et gallican, sur ce point particulier. Smaragde raconte un entretien du pape saint Léon III avec trois délégués de Charlemagne (809) au sujet de l'addition du *Filioque* ([4]). Sans doute le pape avait autorisé le chant du symbole dans la chapelle impériale, et, d'une façon générale, en Gaule et en Germanie. Mais l'introduction que, à la suite des Espagnols, on y avait faite de la formule *Filioque,* ne lui plaisait pas. Bien que la doctrine fût exacte, il ne voyait pas qu'il fût opportun de l'exprimer dans le *Credo ;* aussi ne donna-t-il jamais son assentiment à cette addition, et le mieux qu'il put dire aux *missi* de l'empereur fut de les engager à revenir à la coutume de l'Église romaine, où le *Credo* n'était jamais chanté à la Messe, mais seulement *lu* aux catéchumènes lors de la tradition du symbole ([5]). Il ne paraît pas que le conseil du pape

(1) Migne, P. L., t. LXXII, col. 863.

(2) P. L., t. CXXI, col. 721.

(3) P. L., t. LXXVIII, col. 972.

(4) Cf. Duchesne, *Le Liber Pontificalis*, t. II, p. 46, note 110.

(5) « Nos enim ad ipsum *non cantamus*, sed *legimus*. » Voir le texte dans Hardouin, *Acta conciliorum*, t. IV (Paris, 1714), col. 972-973.

ait modifié l'usage des églises des Gaules. Rome, de son côté, resta fidèle à sa tradition (1).

Ce n'est que deux siècles plus tard qu'un autre empereur, Henri II, obtint d'un autre pape, Benoît VIII, en 1014, l'introduction du chant du *Credo* dans la liturgie eucharistique de l'Église romaine.

Il est donc manifeste que la mélodie du *Credo I* vatican, qui se trouve dans les manuscrits dès le dixième siècle, ne saurait être d'origine romaine; elle n'est donc pas non plus, au sens strict, grégorienne. L'analyse que nous en ferons nous amènera néanmoins à conclure que le style musical en est nettement grégorien.

3° — Les plus grandes divisions rythmiques : phrases, membres, incises. Comment les déterminer ?

La rédaction primitive de cette étude contenait ici quelques considérations sur les diverses opérations nécessaires à l'établissement du rythme pour les pièces syllabiques et sur l'utilité des signes rythmiques dans ces mêmes chants. Les divagations de nos adversaires à propos de ces signes nous ont déterminé à publier ces considérations dès l'année dernière, dans la *Rassegna Gregoriana* (Mars-Avril 1909), sous la forme d'une *Causerie* (2). Nous n'avons pas à répéter tout au long ce qui a été dit dans ce petit écrit; cependant, il manquerait quelque chose au présent travail si nous ne rappelions au moins sommairement les points qui y ont été traités et qui préparent et conduisent à l'examen analytique du *Credo*.

La première question posée était celle-ci : Quels sont les éléments qui peuvent servir à retrouver le rythme d'une pièce syllabique ?

Réponse : Ces éléments sont au nombre de quatre : 1° la notation, 2° le texte liturgique, 3° la mélodie, 4° les principes naturels du rythme.

De ce dernier élément je ne dirai rien ici, pour motif de brièveté; je renvoie au *Nombre musical grégorien*.

(1) On a vu que S. Léon III insistait sur la coutume établie dans l'Église romaine de *lire* seulement le symbole aux catéchumènes au lieu de le chanter. Le *Sacramentaire Gélasien* et le *VIIe Ordo* romain parlent, il est vrai, d'un chant du symbole aux cérémonies préparatoires au baptême : *dicit acolythus symbolum decantando.* (Cf. H. A. Wilson, *The Gelasian Sacramentary*, Oxford, 1894, p. 53.) Mais il n'est pas sûr que ce soit là un élément romain; on sait en effet que les documents gélasiens n'existent qu'en des rédactions gallicanes, et offrent, par suite, un texte assez mêlé. D'autre part, la mélodie que semble attester le gélasien n'a laissé aucune trace dans les manuscrits. Peut-être ne s'agirait-il que d'un récitatif un peu plus orné. Du reste la tradition gélasienne n'est pas constante; plusieurs de ses témoins ne mentionnent qu'une *récitation* du symbole.

Pour l'histoire du *Credo* cf. les auteurs suivants auxquels nous sommes redevables :

C. H. Turner, *The history and use of Creeds and Anathemas in the early Centuries of Church.* London, 1906.

A. E. Burn, *An Introduction to the Creeds and to the Te Deum.* London, 1899.

Du même auteur : *Some spanish mss of the C. P. Creed*, dans *The Journal of theological studies*, Jan. 1908, p. 301.

(2) Cette *Causerie sur les signes rythmiques et leur utilité* a été de nouveau imprimée à Tournai, chez MM. Desclée et Cie.

1° *La notation.* Celle de notre *Credo* se compose d'une succession de notes carrées indiquant les intervalles mélodiques, et c'est tout. De rythme, il n'y en a pas trace : durée, intensité, élan et repos des sons, rien de tout cela n'est figuré. Le texte, il est vrai, éclaire et vivifie quelque peu cette rangée de gros points, mais l'association de ces deux éléments, notation et texte, ne répond pas entièrement aux besoins des musiciens soucieux de chanter avec art et intelligence, elle ne leur donne pas tout ce qu'ils désirent savoir : la précision du rythme, les nuances, l'expression que les anciens donnaient à ces belles mélodies.

Toutes les fois que le rythmicien ainsi déçu se trouve en détresse, sa pensée se reporte aussitôt vers l'antique notation rythmique des manuscrits sangalliens et messins, de laquelle il espère lumière et secours. Mais, pour le *Credo,* cette ressource incomparable manque totalement, du moins jusqu'à ce jour (1). N'y a-t-il donc rien à faire?

Si le rythmicien connaît bien les manuscrits rythmiques anciens, leurs signes, leurs lettres, les règles générales de leur emploi, il les appliquera par analogie aux chants plus récents qu'il aura à rythmer; ce qui sera d'autant plus facile que la mélodie se rapprochera davantage du style grégorien et sera bien composée, ce qui est le cas pour notre *Credo.*

2° Après la notation, *le texte.* La première opération à faire est de fixer les distinctions de la phrase littéraire; le sens logique suffit à cela. Cette division est l'un des facteurs les plus importants du rythme tant littéraire que musical; car chaque division — incise, membre, phrase — est un rythme plus ou moins étendu qu'il importe de marquer clairement, tout d'abord dans le texte, au moyen des différents signes de ponctuation : point, point-virgule, deux-points, virgule, point d'interrogation, point d'exclamation, et ensuite dans la musique.

Le texte est ponctué, accentué, rythmé, autant qu'il peut l'être dans un livre liturgique; il s'agit maintenant de faire le même travail pour la *mélodie,* afin de la rendre accessible à tous, le plus facilement et le plus rapidement possible.

3° La *mélodie,* comme le texte, a un sens logique : si elle est bien composée, les différentes cadences permettent de la ponctuer aisément.

De plus, dans les chants syllabiques, toujours sous la condition d'une composition habile, la mélodie accompagne le texte et en souligne les distinctions. Il s'en suit que les signes de ponctuation musicale, ou signes rythmiques, seront placés selon leur valeur respective, conformément aux paroles :

a) La *double barre* et *b*) la *grande barre,* à la fin des rythmes-phrases; — *c)* la *demi-barre,* à la fin des rythmes-membres ; — *d)* le *quart de barre,* à la fin des rythmes-incises (2).

(1) Le « Symbolum Apostolorum grece et latine » contenu dans le codex 381 de Saint-Gall, p. 18-22, n'a de neumes que sur le texte grec.

(2) Cf. ci-dessus, p. 49, note 1.

4° — Insuffisance de ces premières données.

Ces premières indications nous ont fourni, dans ses grandes lignes, le rythme de notre *Credo*. Sont-elles suffisantes pour donner l'intelligence parfaite de la marche mélodique et assurer l'ensemble dans un chœur de vingt, trente, cinquante exécutants?

Non, certainement, parce que cette notation musicale garde le silence *sur les rapports rythmiques des notes* entre elles — rapports de longueur, de gravité, d'expression, de quantité et de qualité — qui touchent à l'essence même des mélodies. (Cf. *Causerie*... p. 7.) Elle ne dit rien, surtout, de l'élément rythmique par excellence, je veux dire du *mouvement,* rien de l'*élan,* de l'essor du rythme et de la mélodie, rien de ses *appuis,* si ce n'est pour la fin des membres et des phrases, rien en un mot de la *marche* du rythme.

La marche du texte ne règle-t-elle pas la marche de la mélodie?

Oui, certes, en principe; et lorsqu'il est bien entendu, cet axiome est fécond. Mais en pratique, à quelles divergences ne conduit-il pas!

Qui ne sait, en effet, qu'ici les musiciens sont en plein désaccord? Et je ne parle que des musiciens partisans du *rythme oratoire!* On pourrait compter trois ou quatre théories; en voici deux qui sont aux antipodes l'une de l'autre.

La première — et nous la professons — proclame la *liberté de l'accent.* Elle aime à le placer au temps *léger*, à l'*élan* de la marche mélodique, sans refuser toutefois de le mettre au temps *lourd,* à l'*appui,* si le contexte mélodique ou littéraire le demande. Cette théorie a été longuement exposée, avec toutes sortes de preuves, dans le VII[e] volume de la *Paléographie musicale;* nous y renvoyons.

La deuxième théorie, au contraire, place *tous les accents indistinctement au frappé,* au temps *lourd* de la mélodie. Elle détruit, à mon sens, tout le rythme des mélodies grégoriennes. Dans quelle étude historique et scientifique a-t-elle été établie? Dans aucune, que je sache.

Entre ces deux systèmes contradictoires s'en placent d'autres qui tiennent plus ou moins des deux premiers.

Mais, dira-t-on, si j'accepte les théories de Solesmes, les accents toniques ne suffisent-ils pas à m'indiquer la marche de la mélodie, les élans et les repos? Et l'épisème ne fait-il pas alors double emploi avec l'accent?

Il est certain que si les chanteurs avaient une connaissance exacte de l'accentuation latine, les épisèmes rythmiques appliqués aux chants syllabiques seraient un peu moins utiles ... *dans les circonstances où il n'y a qu'une seule manière de rythmer;* ils resteraient nécessaires là où il y en a plusieurs. Et puis, tous les accents ne sont pas à l'élan, ils sont parfois à l'appui, et ce n'est pas à livre ouvert que l'on peut choisir; ensuite, quand on a choisi une première fois, il faut se souvenir pour une seconde, pour une troisième. Ils sont bien peu nombreux, les chanteurs, et même les directeurs de chœur, qui n'ont pas besoin d'être guidés dans des questions si difficiles! On verra bientôt, par nos recherches

sur le *Credo,* qu'une étude des plus attentives, des plus minutieuses, est indispensable pour résoudre les problèmes soulevés par la rythmique grégorienne et que, seul, un éditeur musicien, travaillant dans la paix, avec tranquillité et réflexion, sur ses manuscrits, peut se livrer à ces recherches et en venir à bout.

N'oublions pas non plus qu'à proprement parler, l'accent latin n'est pas un *signe rythmique,* en ce sens qu'il n'indique pas avec sûreté la marche de la mélodie *qui va de repos en repos.* La place de l'accent dans le rythme est libre ; elle est, suivant les circonstances, au *début,* au *milieu,* ou à la *fin.*

Au contraire, l'*épisème vertical* de notre notation est un *vrai signe rythmique ;* il marque *toujours les appuis ou repos de la mélodie.*

Pour bien constater la différence de ces deux signes graphiques, il n'y a qu'à remarquer que *les accents ne coïncident pas toujours avec les épisèmes* ou *appuis* rythmiques : fait qui se présente aussi bien dans le chant grégorien que dans la musique polyphonique des XVe et XVIe siècles. Or, l'erreur moderne, c'est d'affirmer la coïncidence régulière, constante, de l'accent et du frappé figuré par l'épisème. Cette erreur, il faut la prévenir, la combattre, lui barrer le chemin ; elle serait la destruction du vrai rythme grégorien. Pratiquement, rien n'est donc plus justifié, *à notre époque,* que l'emploi de l'épisème rythmique.

D'ailleurs, le texte n'est pas tout dans les chants syllabiques, dans le *Credo.* Il est uni, marié à une mélodie qui a son existence et ses exigences.

Lorsqu'un orateur déclame un discours, il est libre de sa mélodie ; il la crée instantanément au gré de ses propres sentiments et sous l'influence de l'émotion communicative de ses auditeurs. Dans le *Credo,* rien de semblable ; la mélodie existe, fixe, ferme : il faut la suivre, la respecter, la faire valoir. Sans doute elle est soumise au texte, mais non pas absolument : elle a sa gamme, sa modalité, sa marche spéciale, surtout lorsque se présente un groupe de notes ; tous ces éléments, de nature musicale, lui donnent des droits qui ne cadrent pas toujours avec ceux du texte et la mettent en conflit avec lui. Qui l'emportera du texte ou de la mélodie? Fréquents sont ces conflits, qui les règlera ? La notation carrée est muette, insuffisante pour cette besogne.

5° — Signes rythmiques, remède a l'insuffisance de la notation.

Il ne suffit pas de constater les indigences de la notation grégorienne, il est nécessaire d'y remédier. Comme M. le Dr Mathias l'a remarqué lui-même [1], ni la *durée,* ni l'*intensité* des notes, ni la *marche rythmique* de la mélodie n'y sont indiquées ; à chacun de ces défauts il faut donc un correctif, à chacune de ces insuffisances, un perfectionnement.

On connaît déjà les signes supplémentaires employés à cet effet dans les éditions de Solesmes, il ne sera pas inutile de les rappeler ici avec un bref commentaire, en rapport avec notre but actuel.

(1) *Caecilia* de Strasbourg, mars 1906.

La *durée* des notes, avons-nous dit, n'est pas figurée; pour combler ce vide deux signes sont en usage : le *point-mora*, et l'*épisème* ou trait *horizontal*.

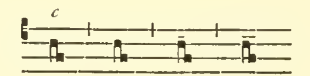
Le *point-mora* double à peu près la note qui le précède : ▪·

Les barres rythmiques et les *espaces blancs* ne suffisent-ils pas à marquer cet allongement? Non, dans beaucoup de cas. En voici un exemple.

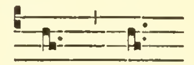
Une *clivis* devant un *espace blanc*, un quart de barre ou même une demi-barre, peut être rythmiquement *masculine* ou *féminine* : *masculine*, si elle porte un ictus rythmique sur la dernière note; *féminine*, si elle n'en porte pas.

C'est un premier choix à faire, il concerne seulement la deuxième note. Ce choix fait, il reste à fixer le rythme de la *clivis* entière.

Or, une *clivis féminine* peut fort bien recevoir trois ou quatre nuances quantitatives très appréciables :
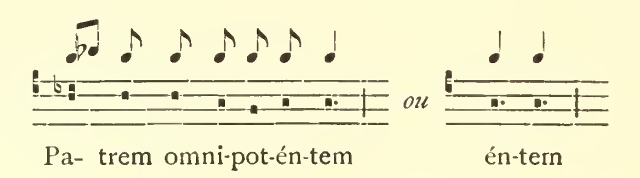


De son côté, une *clivis masculine* peut en accepter au moins deux, très distinctes :



Voilà donc cinq ou six manières de nuancer et de rythmer une *clivis*. Ainsi des autres groupes. (Voir ci-dessus, p. 60.)

Les chants syllabiques ou mixtes soulèvent les mêmes problèmes, les mêmes incertitudes. Convient-il d'allonger, de doubler toujours la dernière syllabe d'un mot devant une barre, petite ou moyenne? Ne vaut-il pas mieux souvent traiter les dernières syllabes de ce mot en *cadence féminine?* Et lorsque le mot est spondaïque, faut-il allonger aussi le dernier accent?



De plus, dans ce genre de chant, les *espaces blancs* entre les mots ne sont d'aucun usage; beaucoup de subdivisions rythmiques, dictées par le sens et qui doivent être rendues dans l'exécution, ne sont indiquées par aucune barre; beaucoup d'autres, comme dans le discours, restent libres : n'importe-t-il pas de les fixer pour enlever toute hésitation et obtenir l'union parfaite des voix?

La présence ou l'absence du *point-mora* atteint directement ce but et résout toutes les difficultés; — je n'en ai évoqué ici que quelques-unes : elles se présentent à chaque ligne du répertoire grégorien.

Notre second signe de durée, l'*épisème horizontal*, allonge un peu la note ou le groupe au-dessus duquel il est placé.

La notation carrée est impuissante à signaler ces légers retards qui, en enlevant à la mélodie liturgique cette monotonie froide et raide qu'on lui a tant reprochée, lui donnent un heureux caractère de naturel, de souplesse et de liberté.

Parfois le texte littéraire ou la forme musicale peuvent suffire, à la rigueur, pour indiquer ces appuis, ces *tenues* de notes ou de groupes, et il n'est pas impossible de formuler quelques lois générales d'exécution, et de les confier à la mémoire des chanteurs (1) : moyen précaire et trop souvent insuffisant. Mais que d'exceptions à ces règles ; que de fois les théories du rythme oratoire ne sont-elles pas dépassées par l'élan, la flamme d'accents expressifs, d'ordre purement musical, qui semblent se jouer du texte, le contredire même, pour le plier à leurs caprices, afin de le transformer et de l'élever jusqu'à la mélodie pure !

Qui dira au chanteur, dans cette intonation,
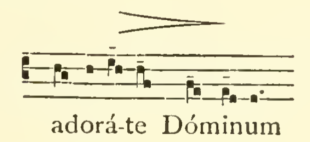
Intr. *c* Gaudé- te

d'allonger la première note du *cephalicus* (syllabe *Gau* non accentuée) et de passer légèrement, *c = celeriter,* sur les deux *clivis* qui correspondent à la syllabe accentuée ?

Qui lui dira d'allonger la première note du *podatus* et de la *clivis* sur les syllabes pénultièmes brèves des exemples suivants ?

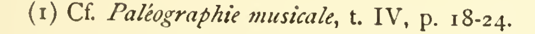
℟. Gr. *Universi* Dómine   Comm. *Ecce Virgo* concípi- et

Et dans la communion *Tollite hostias,* qui lui enseignera à prolonger lentement, largement, toutes ces *clivis* descendantes



dans un magnifique mouvement d'abaissement et d'adoration ?

Car il ne faut pas prendre le change sur nos signes rythmiques, et les ravaler à l'*unique* et mesquine destination d'indiquer les subdivisions binaires et ternaires ; ils ont tous pour but, dans leur ensemble et chacun dans leur rôle, de procurer aux exécutants les moyens d'arriver facilement, sûrement, à faire œuvre artistique, en rendant les mille nuances pieuses et esthétiques consignées dans les anciens manuscrits de St-Gall et de Metz.


(1) Cf. *Paléographie musicale*, t. IV, p. 18-24.

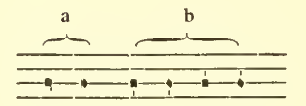


Il faut encore marquer le *rythme* que la notation carrée n'indique pas.

Déjà les barres — grandes, moyennes et petites — qui, dans les éditions modernes, bornent les rythmes, ont suppléé en partie à ce défaut. Ce n'est pas suffisant : une notation pratique et populaire doit se mettre à la portée de tous et signaler même les rythmes élémentaires, c'est-à-dire la marche de la mélodie, et, comme le dit le Dr Mathias, « les rapports de légèreté (élan) et de lourdeur (appui) entre les notes » qui « touchent à l'essence même de la mélodie » (*Caecilia,* mars 1906).

De même que l'on a limité les rythmes les plus importants au moyen de *barres verticales* plus ou moins longues, inventées à cet effet, ainsi nous désignons la limite des rythmes élémentaires par une barre verticale plus petite encore : c'est l'*épisème vertical.* Ce signe est ajouté, non plus entre ces subdivisions rythmiques, elles sont trop minimes, mais à la note même qui termine ce rythme minuscule.

L'*épisème vertical* est ordinairement adhérent à la note dans les éditions d'origine solesmienne (cf. ci-dessous *a*) ; il en est séparé dans nos reproductions rythmées de l'édition vaticane (cf. ci-dessous *b*).



Tous les degrés du rythme sont ainsi figurés avec précision, depuis le plus grand jusqu'au plus petit.

A l'avantage de notre *épisème vertical,* remarquons une fois de plus qu'il n'est pas une pure invention ; il peut se réclamer d'une ancienneté que sont loin d'avoir les barres introduites par les éditeurs modernes. Les notations neumatiques les plus parfaites, du IXe au XIIe siècle, l'ont connu ; elles l'ont fréquemment affecté au même usage, ou du moins à un usage analogue, surtout dans les groupes de notes. Nous le ressuscitons, nous ne l'inventons pas ; nous faisons bénéficier la notation guidonienne d'un signe plus ancien qu'elle avait, à tort, laissé de côté. Seulement, en le rétablissant dans nos livres, nous en précisons la signification et en étendons l'emploi. Il est vrai que ces applications nouvelles nous appartiennent en propre : nous les revendiquons, et nous assumons volontiers la responsabilité d'innovations qui, toutes, sont au profit de la notation et de la bonne exécution des mélodies.

Il reste encore, avant de commencer notre *Étude,* à parler des principes rythmiques que nous appliquons dans ce travail. Ils sont connus de la plupart de nos lecteurs : nous renvoyons aux divers volumes de la *Paléographie musicale,* au VIIe surtout, au *Nombre musical grégorien,* aux *Préfaces* de nos livres usuels, et aux *Méthodes* nombreuses qui exposent ces principes. Cependant, pour venir en aide aux lecteurs qui ne seraient pas au courant des théories rythmiques de Solesmes, nous énumérons brièvement les quelques

principes ou règles dont la connaissance est absolument nécessaire pour l'intelligence des pages qui vont suivre. Le développement et la preuve de ces règles doivent être cherchés dans les ouvrages que nous venons de citer.

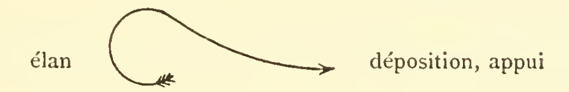
6° — Principes rythmiques appliqués au *Credo*.

1° Le rythme en général se définit « l'ordonnance du mouvement ». En musique il est l'ordonnance du *mouvement sonore*.

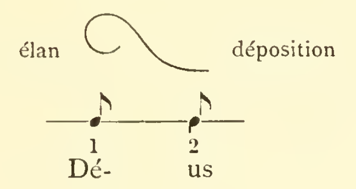
a) Le mouvement le plus simple comporte deux phases : le point de départ et l'arrivée, l'élan ou arsis et la déposition ou thésis.

Un pas — levé du pied, déposition du pied — est un exemple très propre à bien faire comprendre le mouvement rythmique simple.

b) Graphiquement nous le figurons ainsi :



c) Le langage et la musique exigent donc *deux sons distincts* — notes ou syllabes — pour former le plus petit rythme possible :

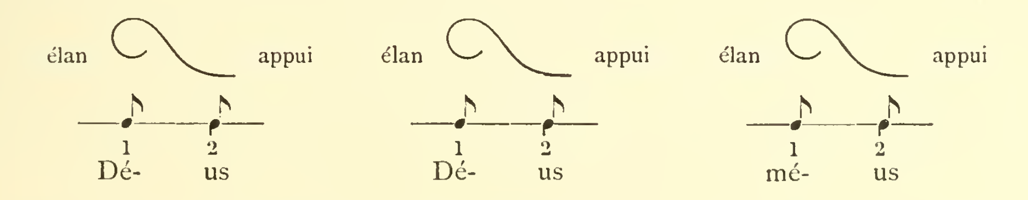


Le signe graphique de la *déposition* du rythme est l'*épisème vertical* ajouté à la note. Il est fréquemment employé dans les chants syllabiques comme le *Credo.*

d) On donne encore à la déposition du rythme les noms suivants : appui rythmique, *ictus* ou *percussio,* touchement, repos. Toutes ces expressions sont synonymes.

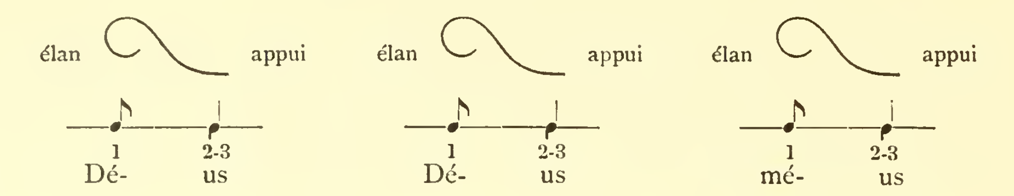
2° Le rythme naturel marche nécessairement à pas binaires ou à pas ternaires :

a) A pas binaires, si l'appui ou ictus est d'un temps :



car, après un premier appui, il faut un nouvel élan pour aboutir à un nouvel appui, et ainsi de suite.

b) A pas ternaires, si l'appui est de deux temps :



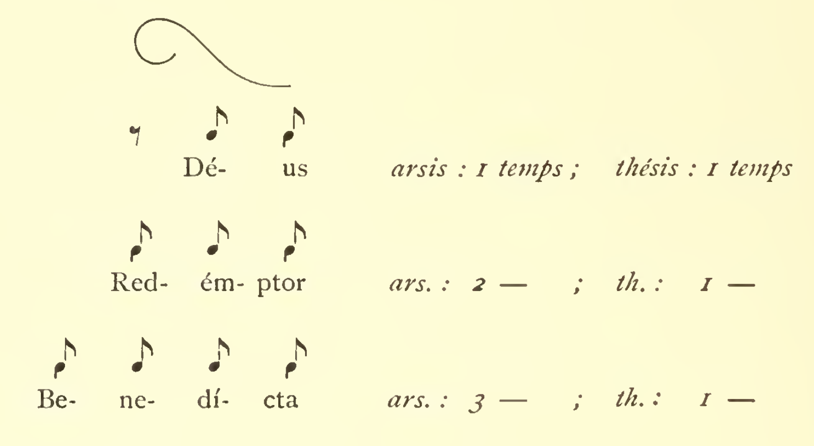
De là, cette règle : *deux ictus rythmiques ne peuvent se suivre immédiatement.*

c) Au cours d'un récitatif aisé et rapide, *on peut, par exception, compter quatre syllabes pour trois,* s'il y a des pénultièmes faibles et des mots formés de plusieurs syllabes légères.

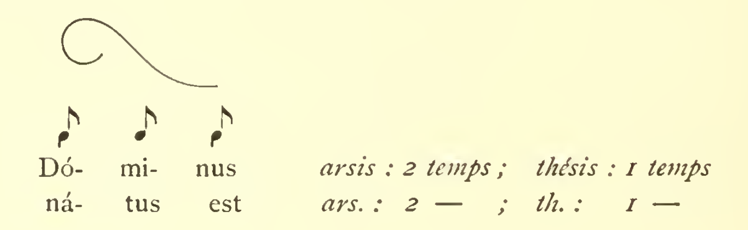
d) Le rythme grégorien admet le rythme binaire, le rythme ternaire, et surtout le mélange des deux.

3° Le rythme naturel des mots latins *pris isolément* est le suivant : l'accent à l'élan, la syllabe finale au repos, à l'appui.

a) Cadence spondaïque :



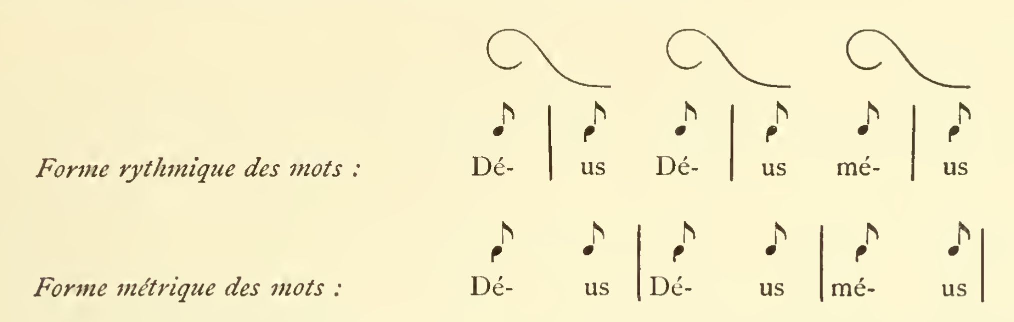
b) Cadence dactylique :



Chaque mot est ici envisagé *comme un rythme complet,* c'est-à-dire qu'il a son élan et son repos. C'est ce qu'on appelle *rythmer un mot.* En d'autres termes, un mot est *rythmé* toutes les fois que sa dernière syllabe coïncide avec un ictus rythmique ou *épisème.*

c) Les longs mots suivent les règles précédentes pour leurs cadences ; les syllabes du début se divisent en temps binaires ou en temps ternaires.

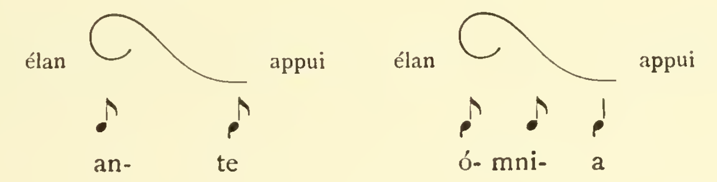
4° Il s'en faut de beaucoup que les mots, une fois *encadrés dans la phrase*, soient toujours *rythmés*. Là, ils ne s'appartiennent plus, ils doivent se soumettre à la marche générale de la phrase littéraire ou mélodique : souvent alors, ils perdent leur forme *rythmique* pour prendre, au centre des phrases, la forme *métrique*, c'est-à-dire pour finir en *temps composés* binaires ou ternaires, sans ictus rythmique sur la dernière syllabe. En musique, ils seraient enfermés entre deux barres de mesure.



(Cf. *Paléographie musicale*, t. VII, p. 243 et suivantes : Le membre de phrase et le mot latin.)

Le contact, la rencontre des mots entre eux, leur alliance avec la mélodie, suscitent différents conflits qui empêchent l'emploi de la forme *rythmique* des mots.

a) La rencontre des mots ; voici deux mots légitimement *rythmés*, si je les considère isolément :



Mais si je les rassemble pour en faire une incise, un conflit s'élève aussitôt ; car deux ictus rythmiques se suivent immédiatement. L'un d'eux doit succomber : lequel ?

b) La forme mélodique peut aussi imposer des appuis rythmiques là où le mot pris isolément n'en voudrait pas : nouveau conflit ; et *vice versa*.

c) De simples notes modales peuvent également réclamer un *appui* au détriment du rythme du mot : encore un conflit, une lutte d'influence entre la modalité et le mot.

L'étendue de notre *Credo* nous apprendra à régler ces différents conflits. Disons seulement d'une manière générale, que le rythmicien grégorien, en face de deux exigences objectives — l'une mélodique, l'autre verbale — aimera (comme les anciens polyphonistes d'ailleurs) à *rythmer* les mots. Mais il appliquera ce principe sans rigidité, avec une grande liberté, en tenant compte de toutes les circonstances littéraires ou mélodiques, se rappelant que « le mélange des mots *rythmés* et des mots *non rythmés* donne à la phrase une gracieuse variété » (1).

(1) *Paléographie musicale*, t. VII, p. 256.

5° En général, une première note de groupe est marquée d'un ictus rythmique. A cette règle il y a des exceptions ; comme elles ne se rencontrent pas dans le *Credo*, nous les passons sous silence.

6° Toute note finale d'une cadence masculine — dernière note de groupe, ou note sur une simple syllabe — est doublée par suite du *retard de la voix* (*mora vocis*). Une note ainsi doublée est toujours le signe d'un ictus ou appui de la mélodie : la longueur attire toujours l'appui rythmique.

7° Une syllabe accentuée, correspondant à une seule note, *gé* 3, placée immédiatement avant un groupe, *ni* 2, est toujours au levé ; elle n'a pas d'ictus rythmique. S'il y a des

3 2 1

u-ni-gé-ni- tum

exceptions extrêmement rares à cette règle, elles ne se trouvent pas dans le *Credo*.

8° *Cadences spondaïques* ou paroxytones, mots accentués sur la pénultième : *Déus, redémptor.*

Elles présentent à rythmer de réelles difficultés : faut-il, oui ou non, élargir et doubler la note d'accent ? La solution de cette question est très importante ; car d'elle dépend le rythme du membre tout entier lorsqu'il est syllabique. Une étude très attentive de la mélodie et des manuscrits nous porte à suivre les règles suivantes.

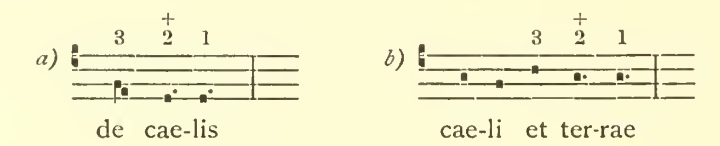
Entre les indications qui déterminent l'interprétation de ces cadences, l'une des plus influentes est sans contredit *la forme mélodique* qui y est adaptée : c'est sur la variété même de ces formes que nous établirons notre enseignement.

On peut distinguer trois formes principales :

1re Forme : Cadences spondaïques ou paroxytones à l'unisson ;
2e — — — — descendantes ;
3e — — — — montantes.

Première forme : Cadences spondaïques *redondantes ou à l'unisson.* On les range en deux classes.

Première classe. — *Marche mélodique descendante :* La mélodie arrive aux deux dernières notes, qui sont à l'unisson, par une marche descendante :

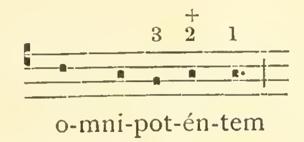


Il suffit, pour ranger une cadence dans cette première classe, que la note précédant la

syllabe accentuée soit, comme dans l'ex. *b 3*, plus élevée que les deux dernières notes à l'unisson.

Le doublement de l'accent est presque toujours obligatoire à la fin des membres et des phrases dans les cadences de ce genre.

Deuxième classe. — *Marche mélodique montante :* une ou plusieurs notes (ex. : *pot*, 3) précèdent les deux dernières notes 2 et 1 à l'unisson :



Le doublement de l'accent en général n'est pas utile :

a) Ordinairement il est prohibé (ex. : *Credo,* cadence C);

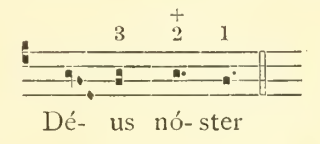
b) Quelquefois il est libre ;

c) D'autres fois, plus rarement, il est nécessaire.
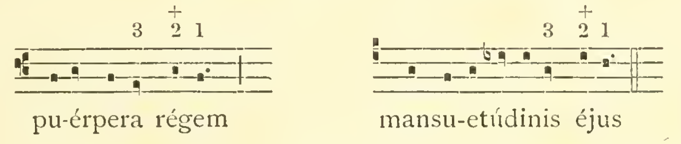
C'est le contexte musical et le goût qui décident de l'emploi ou du rejet du doublement : l'étude de chaque cas particulier est donc absolument requise.

Deuxième forme : Cadences spondaïques ou paroxytones *descendantes*. Distinguons trois classes.

Première classe. — La note d'accent 2 (*nó*) est plus élevée que la dernière, et à l'unisson avec la précédente 3 (*us*); l'accent *peut* être doublé :

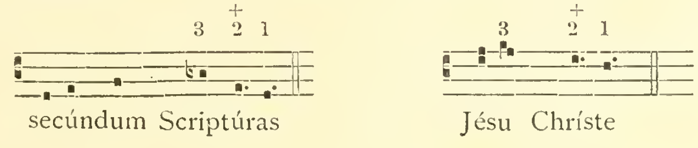


Deuxième classe. — La note d'accent 2 est à la fois plus élevée que les notes avoisinantes, 3 et 1 :



Dans ce cas, l'accent pénultième ne doit être doublé ni aux cadences de membres, ni aux cadences de phrases.

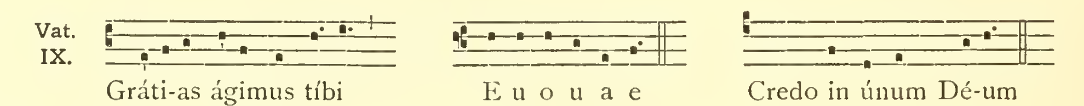
Troisième classe. — La note d'accent 2 est plus élevée que la dernière note 1, plus grave que la précédente 3 :



Pour les cadences de phrases on peut doubler; pour les membres, il y a plus de liberté : le recours au contexte est toujours imposé.

Troisième forme : Cadences spondaïques *montantes.*

Elles sont rares dans le vrai chant grégorien. Inutile d'entrer dans le détail; en voici quelques-unes :



Il est nécessaire d'étudier chaque cas en particulier. On ne saurait être trop large, du reste, dans la codification de ces règles. Il faut dire encore qu'un mouvement d'exécution rapide des pièces musicales peut modifier, dans la pratique, telle ou telle de ces règles. Nous traiterons de cela ailleurs.

Après ces préliminaires nous abordons l'étude du *Credo* « authentique ».

CHAPITRE I.

Vue d'ensemble sur la structure mélodique du *Credo.*

Une première connaissance générale de notre *Credo,* de sa structure, de l'ordonnance de ses membres mélodiques, de leur suite, de leur développement, nous est d'abord indispensable; nous l'étudierons ensuite dans ses moindres détails.

A cette fin, deux tableaux ont été dressés :

Tableau I : Synthèse des membres de phrase et de leur succession;

Tableau II : Analyse de chaque incise.

(Voir ces deux Tableaux hors texte.)

Article I. — Vue synthétique des membres de phrase et de leur succession.

Description du Tableau I. — Une explication sommaire suffira pour le moment. Ce premier Tableau a pour but de présenter, sous un seul coup d'œil, l'ensemble du *Credo,* la suite et l'ordre des membres de phrase. Il faut le lire horizontalement, de gauche à droite.

Il se divise en cinq parties principales.

Première partie. *Colonnes I à V.* — C'est le premier membre de phrase musicale. La ligne *t-u* en donne l'ensemble le plus complet.

Il comprend dans son entier développement :

1° *Intonation, colonnes I et II.*

2° *Récitation sur le* sol, *col. III.* Elle s'étend de deux à huit notes; quelquefois elle fait absolument défaut. Ces variations sont dues à l'abondance ou au manque de texte.

3° *Cadence A, col. V.* Elle s'adapte aux terminaisons dactyliques et spondaïques des mots.

Col. IV. Les trois notes de cette colonne, dans certains cas, servent de préparation à la cadence A.

Deuxième partie. *Col. VI.* — Cette partie est une *incise de liaison,* plus ou moins développée, qui conduit du premier au deuxième membre par une marche mélodique ascendante.

Troisième partie. *Col. VII à X.* — C'est le deuxième membre de phrase, qui comprend dans son entier développement :

1° *Intonation, col. VII.*

2° *Récitation sur le* la, *col. VIII.* Elle s'allonge de une à quatre notes, selon le texte.

3° *Cadences B et C, col. IX-X.* Au Tableau II analytique, les deux cadences, qui sont ici dans une même colonne, seront séparées. La première — cadence B, ligne *a-b, omnipotentem* — est une demi-cadence *spondaïque;* la seconde — cadence C, ligne *c, visibilium* — est une grande cadence *dactylique.*

Quatrième partie. *Col. II, III et XI.* — Troisième membre de phrase. Il renferme :

1° *Intonation, col. II.*

2° *Récitation sur le* sol, *col. III.*

On reconnaît l'intonation et la récitation du premier membre. A cause de cette répétition, les colonnes qui contiennent ces deux incises ont conservé les mêmes numéros d'ordre; au Tableau II, elles seront reportées à leur place, au début du Tableau.

3° *Cadence D, col. XI.* Grande cadence spondaïque.

Cinquième partie. *Col. XII.* — Elle contient la mélodie de l'*Amen*, qui se termine sur le *mi,* note finale du quatrième mode.

A gauche du Tableau, chaque ligne est numérotée par une lettre minuscule. Si deux lettres se trouvent en face d'une même ligne, c'est que, dans le Tableau II, cette même ligne a été dédoublée. Dans les deux Tableaux, les mêmes lettres désignent les mêmes textes, les mêmes mélodies : on peut passer de l'un à l'autre sans difficulté.

L'accent qui se trouve en tête des colonnes III, V, VI, IX, X et XI, indique *la place régulière des accents toniques.*

Après avoir lu ce Tableau horizontalement, on peut maintenant en parcourir chaque colonne de haut en bas. Sans doute, on trouvera, dans chacune des parties, des hiatus, des trous, des additions (que nous ne manquerons pas d'expliquer); mais on ne découvrira pas une seule note qui s'écarte des types mélodiques déjà relevés. Cette harmonie générale entre toutes les phrases de notre *Credo*, malgré tant de variété, ne peut que nous disposer favorablement à l'égard de cette œuvre musicale et de celui qui l'a imaginée; c'est une invitation à pénétrer plus avant dans les arcanes de sa composition.

Les divisions qui viennent d'être signalées sont claires, réelles, incontestables; toutefois, il suffit d'examiner le Tableau I pour reconnaître que la suite des intonations,

récitations et cadences, ne se présente pas, dans chaque membre, avec la régularité que l'on constate, par exemple, dans une psalmodie ordinaire.

Ainsi, dès la première ligne du *Credo* l'intonation et la récitation du premier membre (col. I à III) font défaut ; seule, la cadence *sol-mi* le représente au mot *Credo*, et justement, ces deux notes, loin d'être une *cadence*, remplissent le rôle d'*intonation !* Il ne faut pas se laisser impressionner par cette apparente étrangeté, par cette sorte de contradiction, qui, bientôt, après nos explications, paraîtra toute naturelle.

Encore dans le premier membre, la récitation, à différentes reprises, disparaît entièrement, faute de texte. Ainsi chaque partie offre-t-elle des coupures, des vides, qui ne lui permettent pas de se développer dans toute son intégrité.

De même, les trois membres de phrase ne se succèdent pas toujours dans l'ordre établi au Tableau. Il y a, dans leur agencement, une très grande liberté qui provient de la variété même de la phrase littéraire. Ces trois membres mélodiques, avec leurs différentes cadences, sont, pour ainsi dire, à la disposition du compositeur qui les arrange, les mélange, les adapte conformément au sens logique, à l'étendue des textes, et surtout aux différentes chutes spondaïques ou dactyliques des paroles.

Ainsi guidé par le texte, l'auteur organise des phrases de deux, trois, quatre, cinq membres et même davantage ; mais il n'emploie jamais que les trois types que nous connaissons.

Voici le schéma du *Credo* tout entier, par phrases musicales. Pour l'établir, on a suivi les barres de division employées dans l'édition vaticane. On verra par la suite que, théoriquement au moins, il y aurait des modifications à introduire.

Membres ou éléments de membres entrant dans la composition des phrases.

Lignes	a-b-c —	5 membres :		1er membre,		2e membre,		3e membre,		1er membre,		2e membre.
—	d	2	—	1er	—	2^{e}	—					
—	e	2	—	1er	—	2^{e}	—					
—	f-g	(3)	—	(3e)	—	(1er)	—	2^{e}	—			
—	h-i	3	—	1er	—	1er	—	2^{e}	—			
—	j-k-l	3	—	1er	—	1er	—	3^{e}	—			
—	m-n-o	4	—	1er	—	1er	—	2^{e}	—	2^{e}	—	
—	p-q	3	—	1er	—	2^{e}	—	2^{e}	—			
—	r	2	—	1er	—	2^{e}	—					
—	s	2	—	1er	—	2^{e}	—					
—	t-u	3	—	1er	—	2^{e}	—	3^{e}	—			
—	v-x	3	—	1er	—	2^{e}	—	3^{e}	—			
—	y-z	3	—	1er	—	2^{e}	—	3^{e}	—			
—	aa	2	—	1er	—	2^{e}	—					
—	bb	2	—	1er	—	3^{e}	—					
—	cc	2	—	1er	—	3^{e}	—					
—	dd	2	—	1er	—	2^{e}	—		(Amen.)			

Les lignes *f-g* semblent sortir du cadre commun : elles ne contiennent ni intonation, ni récitation, mais seulement trois cadences. Il suffit ici de relever cette particularité sur laquelle on reviendra. Aussi bien pouvons-nous dire tout de suite que ces trois cadences, à notre avis, ne forment pas, à elles seules, une phrase ; elles appartiennent à la phrase précédente.

Article II. — Analyse de chaque incise.

Description du Tableau II. — L'ordonnance du Tableau II est à peu près la même que celle du Tableau I. Il a été disposé de façon à faciliter l'étude de chaque incise en particulier. On y retrouve les douze colonnes, mais tous les motifs identiques ont été rangés l'un sous l'autre, dans une même série. C'est ainsi que l'intonation et la récitation du premier et du troisième membre ont été groupées dans les colonnes II et III. Au contraire, les cadences B et C (col. IX et X) qui, au Tableau I, avaient été réunies dans une même colonne, ont été, cette fois, soigneusement distinguées.

Il n'y a plus ici que deux grandes divisions :

La première va de I à V ;

La deuxième va de VII à XI.

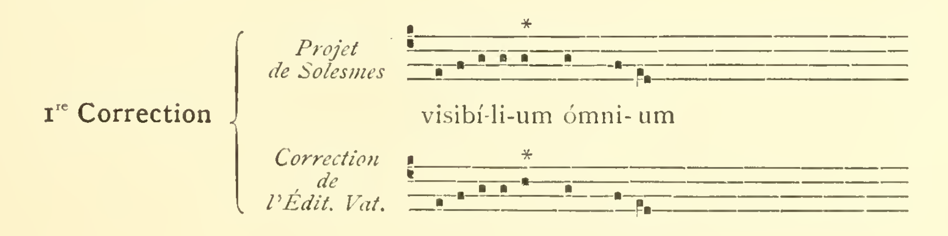
Entre ces deux parties, se développe, col. VI, l'*incise de liaison* qui les réunit.

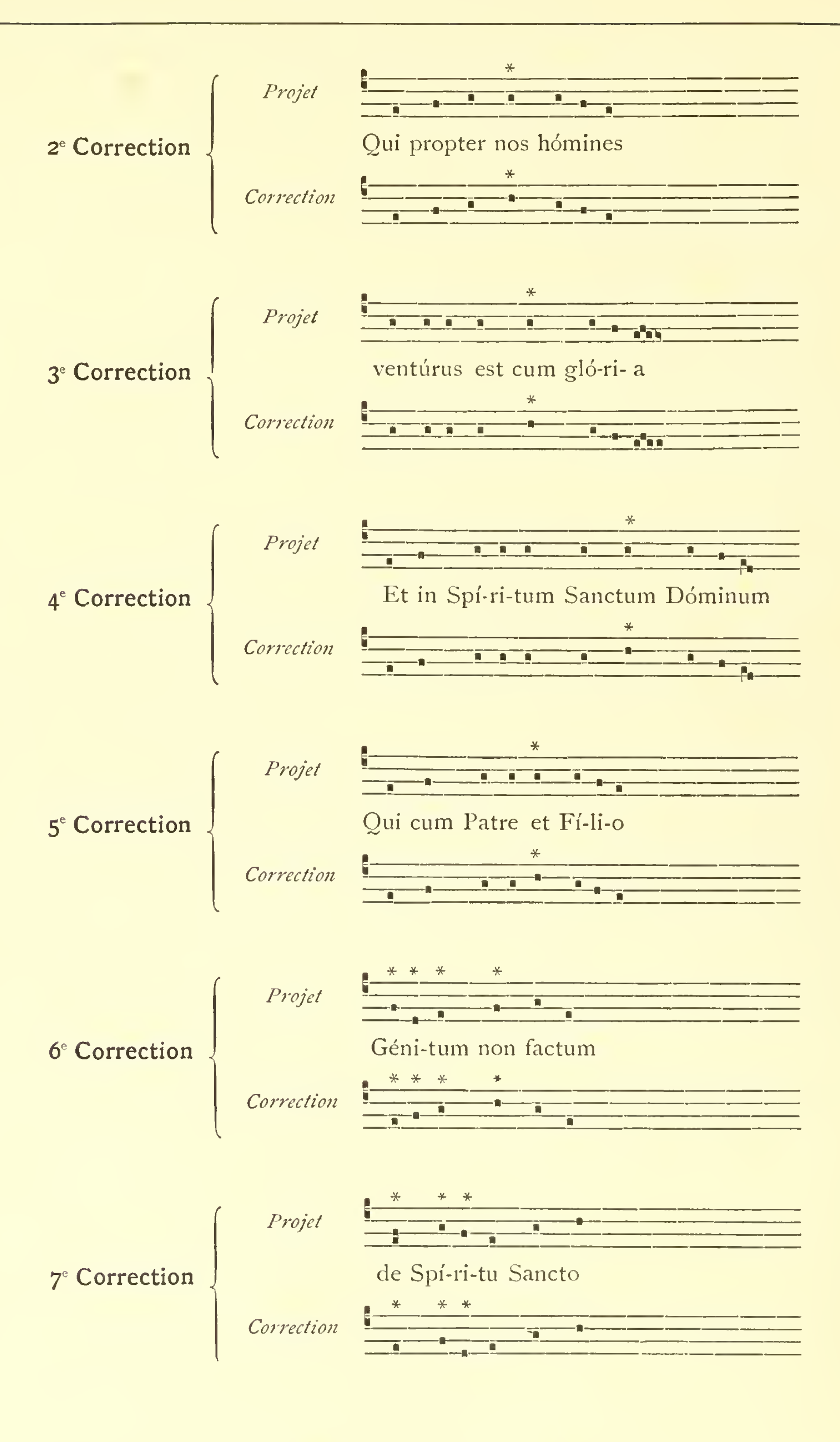
On connaît maintenant notre *Credo* dans ses grandes lignes, il est temps d'en étudier les détails tant au point de vue mélodique que rythmique. On suivra, sauf de rares exceptions, l'ordre du Tableau analytique II.

Dans les Tableaux qui précèdent, on a donné la version mélodique proposée par les Bénédictins de Solesmes, en 1905, à la Commission Pontificale romaine de chant grégorien : cette version, seule, permet de saisir et d'expliquer la structure mélodique et l'harmonieuse composition de ce *Credo*. Voici les corrections à ce projet introduites dans l'édition vaticane par D. J. Pothier. Le lecteur en appréciera la valeur dans la suite de ce travail.

TABLEAU III

Corrections au projet des Bénédictins.




2e Correction
Projet
Qui propter nos hómines
Correction
3e Correction
Projet
ventúrus est cum gló-ri- a
Correction
4e Correction
Projet
Et in Spí-ri-tum Sanctum Dóminum
Correction
5e Correction
Projet
Qui cum Patre et Fí-li-o
Correction
6e Correction
Projet
Géni-tum non factum
Correction
7e Correction
Projet
de Spí-ri-tu Sancto
Correction

CHAPITRE II

Premier membre mélodique.

INTONATION, RÉCITATION, CADENCE *A*, INCISE DE LIAISON.

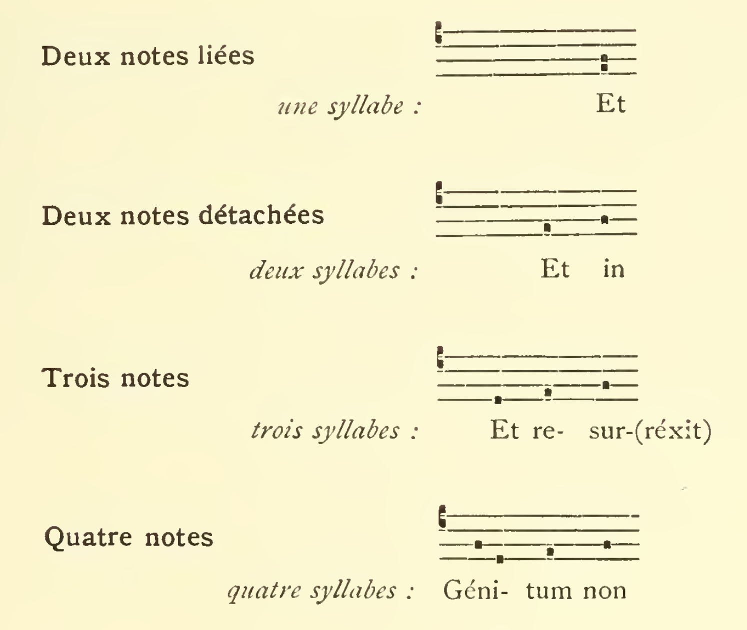
Article I.

Analyse mélodique du premier membre.

§ 1. — Intonation (Col. I et II).

Cette petite *incise d'intonation* se présente *vingt-quatre* fois dans le cours du *Credo* : *dix-neuf* fois au premier membre, *cinq* fois au troisième.

Elle prend quatre formes :



Pourquoi ces quatre variantes d'une même intonation?

Il faut, pour se rendre compte de ces procédés, avoir sous les yeux, dans un ordre parfait, tous les textes qui s'appliquent à chacun de ces motifs et, de plus, leur liaison avec la récitation qui les suit; aussitôt la lumière se fait.

TABLEAU IV

Intonation *mi-fa.* — Ses diverses formes.

		Notes prosthétiques 1 2	Notes essentielles 3	4	5				
Ligne 1									
Une *syllabe* avant l'accent :	b		fa-		ctó-		rem		
	t	—	Et		í-	te-	rum		
	n		de		Spí-			(ritu)	
	aa	—	Et		ú-		nam		
	bb	—	Con-		fí-	te-	or		
	dd	—	Et		ví-		tam		6 textes.
Ligne 2									
Deux *syllabes* avant l'accent :	c		vi-	si-	bí-	li-	um		
	d	—	Et	in	ú-		num		
	e	—	Et	ex	Pá-			(tre)	
	l		(stram)	sa-	lú-		tem		
	p	—	Cru-	ci-	fí-			(xus)	
	s	—	Et	a-	scén-			(dit)	
	u		cú-	jus	ré-		gni		
	v	—	Et	in	Spí-	ri-	tum		
	x		qui	ex	Pá-		tre		
	y	—	Qui	cum	Pá-		tre		
	z		qui	lo-	cú-	tus	est		
	cc	—	Et	ex-	spé-			(cto)	12 textes.
Ligne 3									
Trois *syllabes* avant l'accent :	k	et	pro-	pter	nó-			(stram)	
	m	— Et	in-	car-	ná-			(tus est)	
	r	— Et	re-	sur-	ré-			(xit)	3 textes.
Ligne 4									
Quatre *syllabes* avant l'accent :	h	— Gé-ni-	tum	non	fá-			(ctum)	
	i	consub-	stan-	ti-	á-			(lem)	2 textes.
Ligne 5									
Unique exception :	j	—	Qui	pro-	pter nos hómines.				1 texte.
								Total :	24 textes.

Un fait capital se dégage de ce tableau d'ensemble : c'est que *vingt-trois fois sur vingt-quatre un accent tonique succède immédiatement aux notes* mi-fa *de l'intonation.* (L'exception — est-ce bien une exception ? — se trouve à la *Ligne* 5 du Tableau IV.)

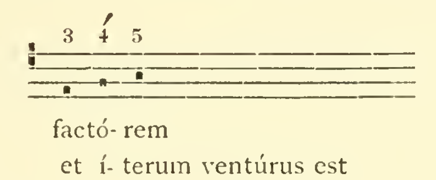
De là, deux règles certaines :

L'une, positive : Un accent tonique doit toujours coïncider avec le *sol*-5 qui suit immédiatement l'intonation ;

L'autre, négative : Un accent tonique ne peut jamais coïncider avec le *fa*-4 de l'intonation.

Avec ces deux règles, les quatre formes de l'intonation s'expliquent très simplement. Deux notes essentielles, *mi-fa*, en sont la base.

Ligne 1. — Une seule syllabe avant l'accent réclame la synérèse [1], ou réunion en un seul groupe des notes fondamentales *mi-fa ;* car les règles interdisent de chanter :



La règle *positive* veut un accent sur le *sol*-5 *:* or, dans l'exemple précédent, il n'y en a pas ; la règle *négative* ne veut pas d'accent sur le *fa*-4 *:* or, le *fa*-4 porte un accent [2].
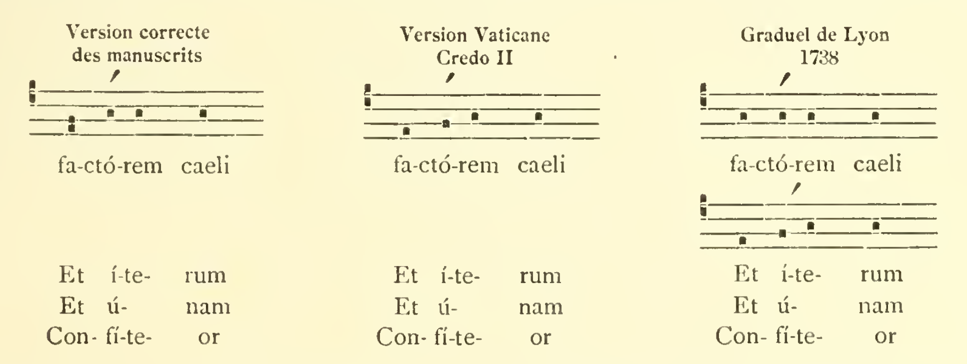
(1) La *contraction*, dans la musique grégorienne, est le rapprochement, le resserrement des éléments — notes ou groupes — qui composent la mélodie. On peut, comme dans la grammaire, distinguer trois sortes de *contraction :* la *synérèse*, la *crase* et l'*élision.*

1° La *synérèse* consiste dans le groupement, sur une seule syllabe, de deux ou plusieurs notes ou neumes chantés régulièrement sur des syllabes distinctes. La réunion des deux notes *mi-fa* dans l'intonation du premier membre est un cas de *synérèse.*

2° La *crase* consiste dans la *fusion* de deux notes, distinctes d'abord, en une seule note : certains *pressus* grégoriens sont le résultat d'une *crase.*

3° L'*élision* se produit à la rencontre de deux voyelles de même son. (Cf. *Paléographie musicale*, t. III, p. 70.)

(2) Le *Credo II* de l'édition vaticane *qui reproduit exactement l'intonation et la récitation (sur le* sol*) traditionnelles du Credo I*, se conforme *seize fois* à ces deux règles, et s'en écarte *six fois.* Il a été copié, avec légères corrections, dans le Graduel de Lyon imprimé en 1738, qui, pour la circonstance, a servi de « tradition vivante ».



Dans ces quatre textes, l'édition vaticane, *Credo II*, place l'accent sur le *fa*, contrairement aux deux règles
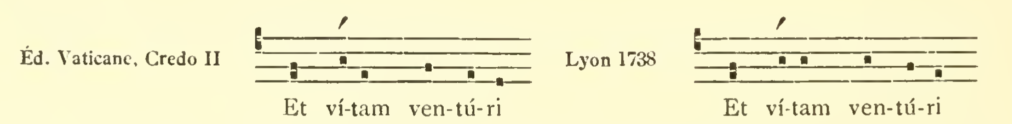
Ce n'est pas faute de syllabes que l'auteur a groupé deux notes sur la première, puisque le texte *Et iterum* en compte sept ou huit.

Ligne 2. — *Deux syllabes avant l'accent* s'adaptent aux deux notes *mi-fa,* et les deux règles sont sauves.
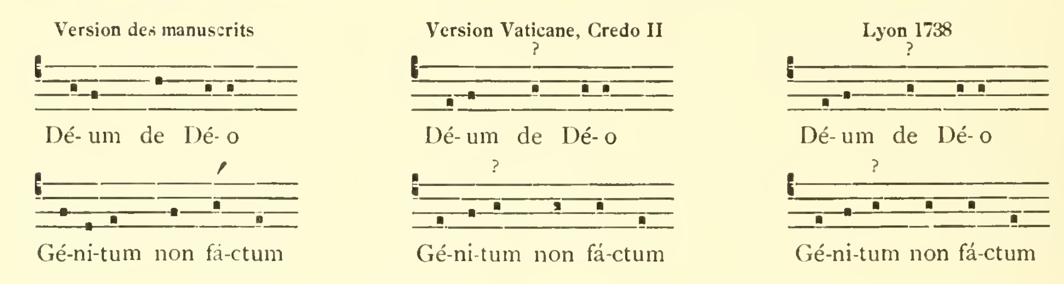
Ligne 3. — *Trois syllabes avant l'accent* exigent une *addition* (1) à la mélodie : le *ré*-2 est une note *prosthétique* ou initiale, ajoutée au début d'un type mélodique grégorien.

Ligne 4. — *Quatre syllabes avant l'accent* demandent deux notes *prosthétiques ;* ce sont *fa* et *ré.*

exposées ci-dessus. Seul le texte *Et vitam venturi* est conforme aux manuscrits, dans Lyon 1738 et dans l'édition vaticane, avec les différences que voici :
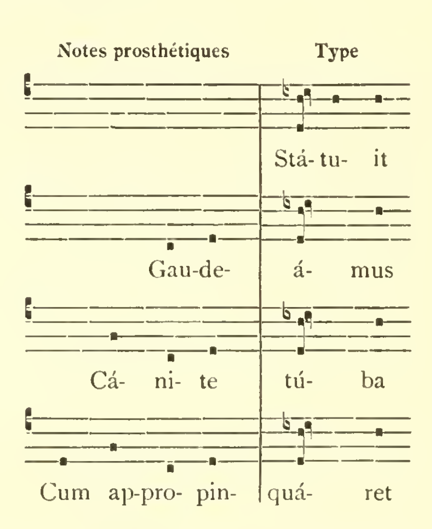


Dans les deux textes suivants, l'édition vaticane, *Credo II*, n'a d'accent tonique ni sur le *sol*, ni sur le *fa* :



(1) Il y a trois sortes d'*additions* aux types mélodiques grégoriens :

1° La *prosthèse,* qui ajoute des notes *initiales :* les notes qui se trouvent dans la première colonne du tableau que nous étudions sont toutes *prosthétiques.*

En voici un autre exemple :

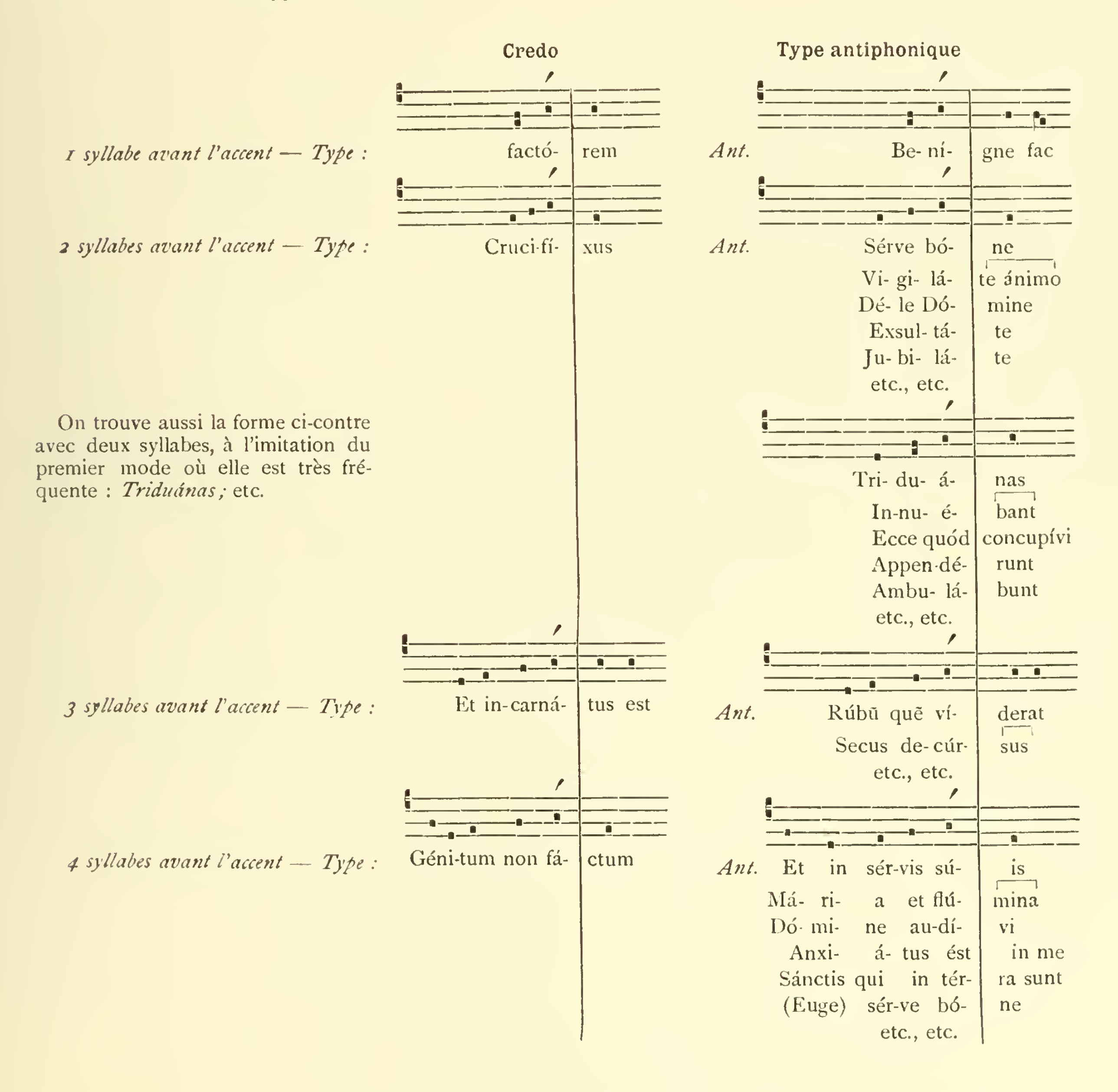


2° L'*épenthèse,* qui intercale des notes *au milieu* d'un type grégorien. (Voir plus loin des exemples de notes *épenthétiques,* p. 121.)

3° L'*épithèse,* qui ajoute des notes *à la fin* d'un type grégorien. (Cf. *Paléographie musicale,* t. III, p. 67. — Voir plus loin des exemples de notes *épithétiques,* p. 123.)

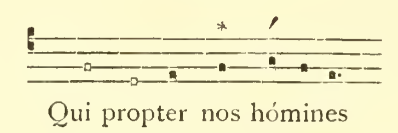
Est-il besoin de faire remarquer que ces *additions* n'alourdissent pas la mélodie, qu'elles lui donnent au contraire plus de vie et d'entrain : pris de plus loin, le mouvement mélodique et rythmique ne s'abaisse un instant que pour s'élancer plus vivement vers son but, vers l'accent. Faire ressortir la syllabe accentuée, lui conserver son acuité mélodique naturelle — *acutus accentus* —, sa légèreté, son élan rythmique, tel a été le dessein manifeste du compositeur dans l'organisation si intelligente de toutes ces intonations [1].

[1] Rien de plus grégorien que ces dispositions; nous pourrions citer de nombreuses antiennes du IVe et du Ier mode ainsi organisées. En voici quelques-unes, du IVe. Nous n'en donnons que les intonations; car ensuite chacune se développe à sa fantaisie.



Ce petit thème a été l'objet de développements mélodiques très variés dans les Antiennes, les Répons-graduels, les Offertoires, etc. Mais quelles qu'en soient la forme ou la longueur, *jamais ne sont violées les deux lois*

Ligne 5. — Cette ligne contient la seule exception aux règles exposées jusqu'ici. Il est évident que la forme syllabique, *Qui propter nos,* a embarrassé le compositeur ; car il n'a pas pu placer un accent tonique *réel* sur le *sol* 5 d'accent ; il s'est contenté d'un accent *secondaire,* presque fictif, deuxième syllabe du mot *propter*. Cependant ce n'était pas chose impossible : il avait plusieurs moyens à sa disposition, par exemple :



Qui propter nos hómines

Il n'a pas pris ce procédé, peut-être à cause de l'accent tonique *nós* — affaibli cependant par le voisinage de *hómines* — qui se trouve sur le *fa :* or on sait qu'il ne veut pas accentuer cette note.

— positive et négative — relatives à la place de l'accent tonique, que nous avons trouvées incrustées dans le Credo I.

Antiennes du 4e mode.

Sae- pe ex- pugna- vé-runt me

Lau- dá- bo Dé- um mé- um

Ha- bi- tá- bit in ta- ber- ná-cu- lo

Be- ní- gne fac in bó- na

In cýmba-lis be- ne- so- nánti- bus

Omnis tér- ra ad- ó-ret te
Omnes gén-tes quas- cúm- que
etc.

Gr. Vat.

Off. Super flumina. (*1er m.*)
Dum re-cor- da- ré- (mur) 355

℟. *Gr.* Si ambulem. (*1er m.*)
Quó- ni- am tu mé- (cum es) 126

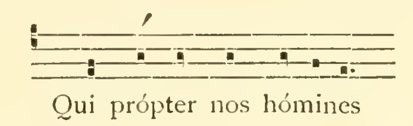
℟. *Gr.* Beata gens. (*1er m.*)
in he- re- di- tá- (tem) 342

℟. *Gr.* Sciant gentes. ℣. (*1er m.*)
an- te fá- (ciem) 67

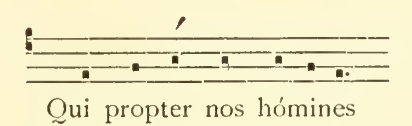
℟. *Gr.* Miserere mei Deus. ℣. (*1er m.*)
con- cul- cán- (tes me) 77

Off. Terra tremuit. (*4e m.*)
dum re- súr- (geret) 223
etc.

Il pouvait encore adapter les syllabes de cette manière :

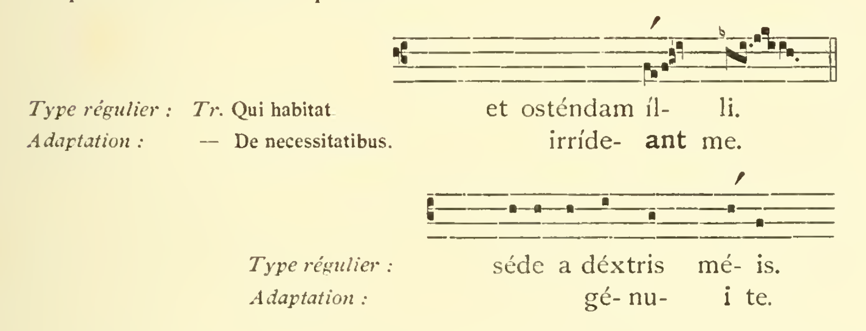


en supposant un accent secondaire sur la préposition *propter*, ce qui, je l'avoue, me semblerait très réussi. Non, rien de tout cela. C'est la deuxième syllabe du mot *propter*, et non la première, qu'il a attribuée à sa note d'accent.
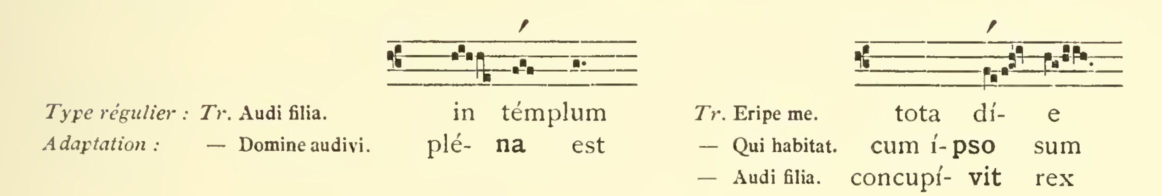


Ce fait n'est pas sans exemple dans les mélodies grégoriennes, surtout chargées de notes, lorsque surgit la même difficulté d'adaptation.

Tantôt ce sera la dernière syllabe d'un mot *dactylique* qui servira d'accent secondaire à la place d'un accent primaire :



Tantôt la dernière syllabe d'un mot *spondaïque* remplira ce même rôle :



Si l'on accepte cette explication, la forme *qui propter nos* n'est plus qu'une apparente exception, et on peut la ranger à la suite des textes de la ligne 2 du tableau que nous étudions.

Emploi de cette intonation. — On la trouve au premier membre de phrase et au troisième : *Quinze fois*, au premier membre, elle sert d'intonation réelle pour toute une phrase ; et *quatre fois*, dans ce même membre, elle apparaît en guise de répétition au milieu d'une phrase. Le troisième membre de phrase la ramène *cinq fois*.

On peut vérifier ces divers emplois au Tableau V ci-après, où ces détails sont groupés et indiqués.

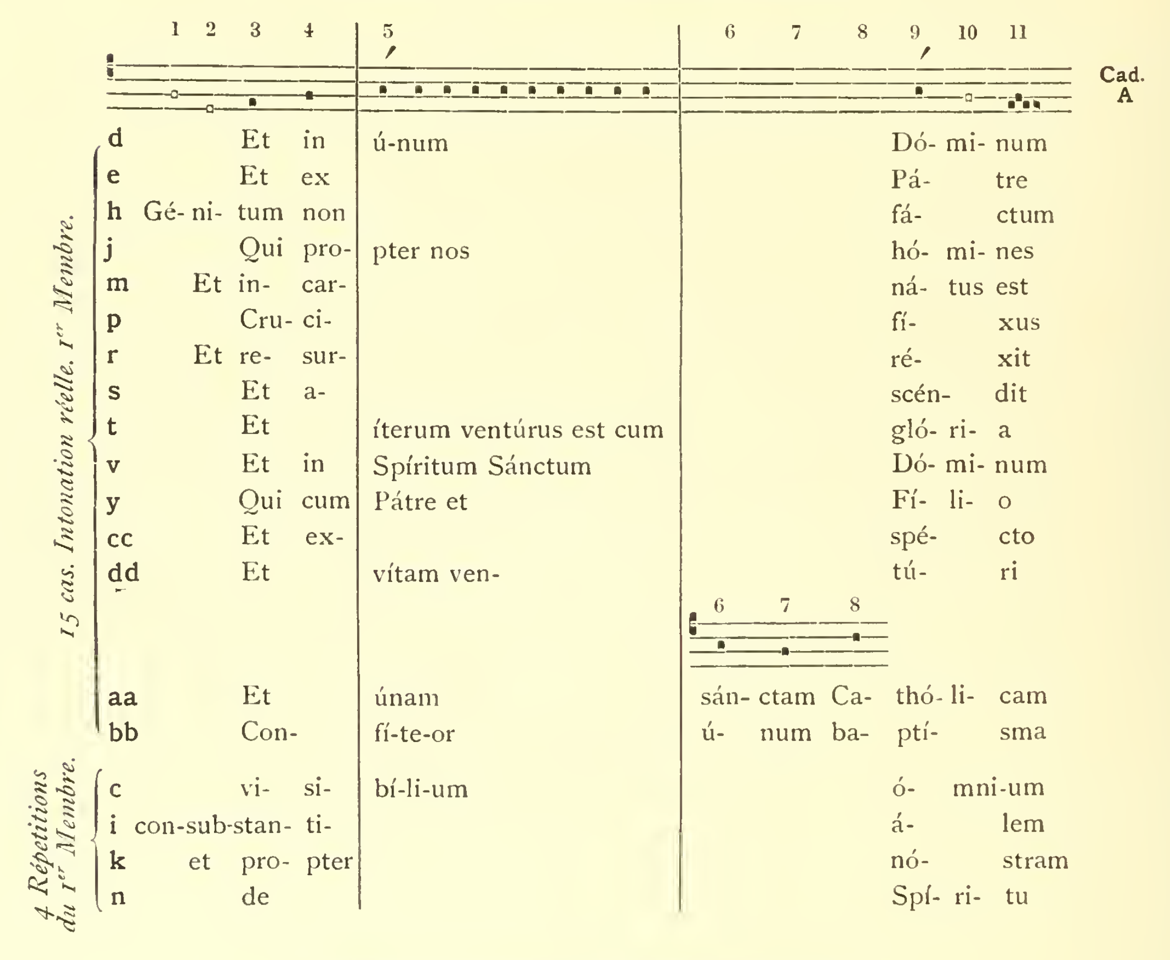
§ 2. — Récitation sur le *sol* (Col. III).

L'intonation mi-fa est toujours suivie, dès que le texte est suffisant, de la récitation sur le *sol*.

TABLEAU V

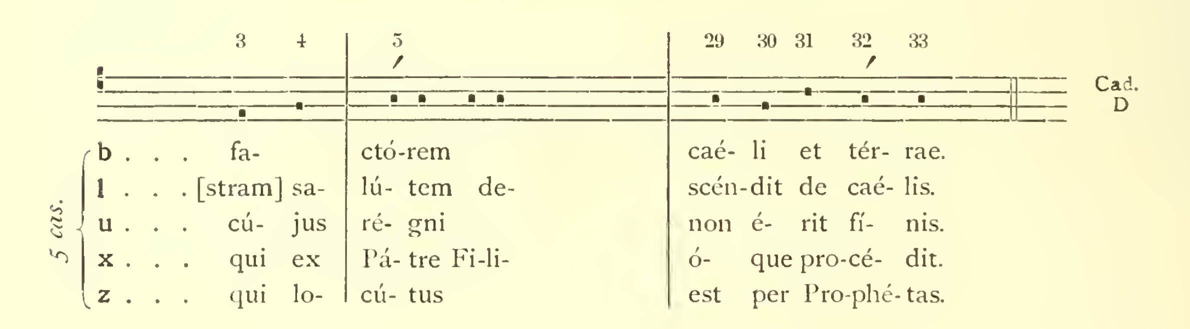
Intonation *mi-fa*. — Récitation et Cadences.

1er Membre du tableau phraséologique, Cadence A.



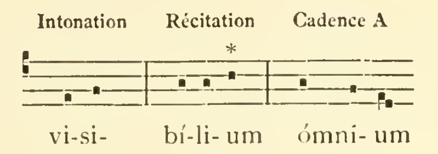
		1 2 3 4	5	6 7 8	9 10 11	
						Cad. A
15 cas. Intonation réelle. 1er Membre.	d	Et in	ú-num		Dó- mi- num	
	e	Et ex			Pá- tre	
	h	Gé- ni- tum non			fá- ctum	
	j	Qui pro-	pter nos		hó- mi- nes	
	m	Et in- car-			ná- tus est	
	p	Cru- ci-			fí- xus	
	r	Et re- sur-			ré- xit	
	s	Et a-			scén- dit	
	t	Et	íterum ventúrus est cum		gló- ri- a	
	v	Et in	Spíritum Sánctum		Dó- mi- num	
	y	Qui cum	Pátre et		Fí- li- o	
	cc	Et ex-			spé- cto	
	dd	Et	vítam ven-		tú- ri	
	aa	Et	únam	sán- ctam Ca-	thó- li- cam	
	bb	Con-	fí-te-or	ú- num ba-	ptí- sma	
4 Répétitions du 1er Membre.	c	vi- si-	bí-li-um		ó- mni-um	
	i	con-sub-stan- ti-			á- lem	
	k	et pro- pter			nó- stram	
	n	de			Spí- ri- tu	

3e Membre du tableau phraséologique, Cadence D.



		3 4	5	29 30 31 32 33	
					Cad. D
5 cas.	b . . .	fa-	ctó-rem	caé- li et tér- rae.	
	l . . .	[stram] sa-	lú- tem de-	scén-dit de caé- lis.	
	u . . .	cú- jus	ré- gni	non é- rit fí- nis.	
	x . . .	qui ex	Pá- tre Fi-li-	ó- que pro-cé- dit.	
	z . . .	qui lo-	cú- tus	est per Pro-phé- tas.	

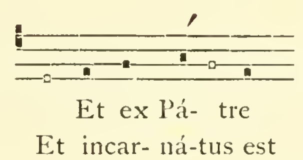
Comme on le voit par ce tableau, la récitation se maintient invariablement sur le *sol*. Elle s'étend, se raccourcit, selon le nombre des syllabes ; jamais elle ne monte au *la* sur la syllabe qui précède immédiatement la cadence A (cf. ci-dessus, p. 109, Tableau III) :



La version de notre Tableau V est sans aucun doute la version *authentique* (1) au sens historique et archéologique du mot. C'est celle qu'on trouve dans les plus anciens et les meilleurs manuscrits ; elle s'est conservée intacte pendant le cours des siècles, et encore aujourd'hui, on peut la lire imprimée dans les livres de chœur des grands Ordres religieux, Chartreux, Dominicains, Cisterciens. Quant aux Prémontrés, cette version est celle de plusieurs de leurs *codices*, entre autres de celui d'Averbode, XV-XVI[e] siècle, où le *Credo* est accompagné de cet avertissement : « *Nota vera secundum morem Ord. Praem.* » (2). C'était aussi celle de l'édition de Reims et de Cambrai — *Cantus genuinus* — et celle du Graduel de Lyon 1738. De ce Graduel, elle a heureusement passé dans l'édition de Solesmes, 1883-1895, *Credo I*, et, de là, dans le *Credo II* de l'édition vaticane. Sa vraie place était au *Credo authentique* de cette édition.

Version la plus authentique, elle est aussi la plus belle et la plus agréablement ordonnée avec les autres parties du *Credo I* authentique.

L'auteur, en effet, a voulu harmoniser cette récitation unissonique d'abord avec elle-même, avec tout le premier membre. La *phrase-mère* de ce membre, réduite à ses éléments essentiels, est celle-ci :



Lorsque l'abondance des paroles exige le développement de la musique, le mélodiste choisit le *sol* comme corde récitative, se gardant bien de franchir cette note, afin de rester dans les limites du dessin typique. Il obtient ainsi une harmonie parfaite entre tous les textes du premier membre, au nombre de *dix-neuf*.

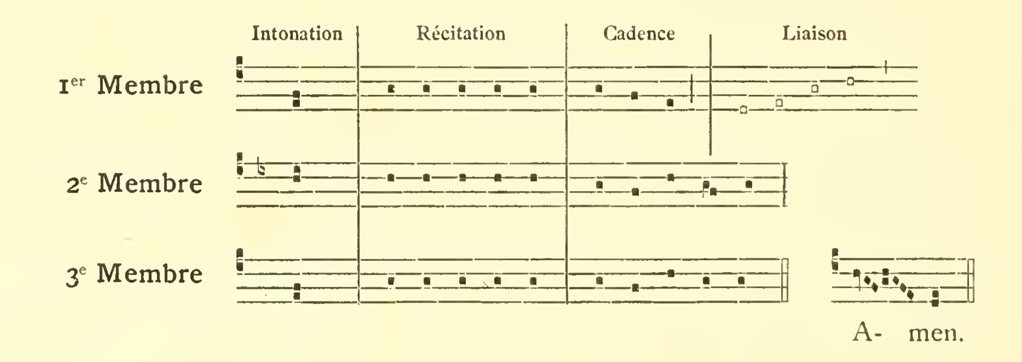
L'auteur cherche en outre à établir une concordance non moins agréable entre le premier et le troisième membre, en ce qui concerne l'*intonation* et la *récitation*, et, pour cela, il fait l'une et l'autre identiques dans les deux membres.

Enfin, il veut une troisième harmonie, celle de toutes les récitations du *Credo*. Son

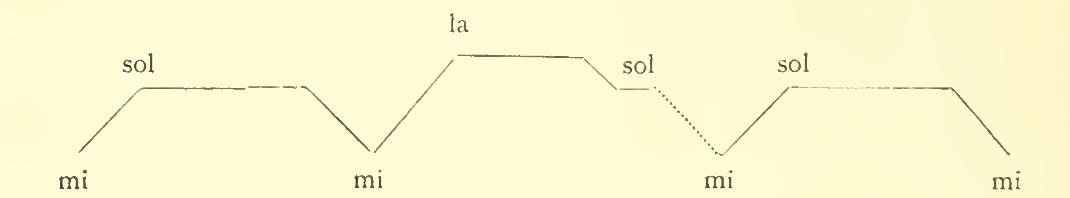
(1) Cf. la rubrique à la fin du *Credo I* vatican, ci-dessus, p. 91.

(2) Communication bienveillante des RR. PP. Prémontrés de Belgique.

intention est facile à saisir : il cherche et trouve ce qui convient pour le chant du symbole, la plus noble simplicité dans le développement de toute sa composition. Cette dignité, grave et sobre, résulte surtout du rejet de toute ornementation superflue, et de l'unité parfaite des récitations dans les trois membres de phrase : avec une habile modération, avec une exquise finesse de goût, il a maintenu chacune d'elles sur *une seule* note : respectivement *sol, la* et *sol.*

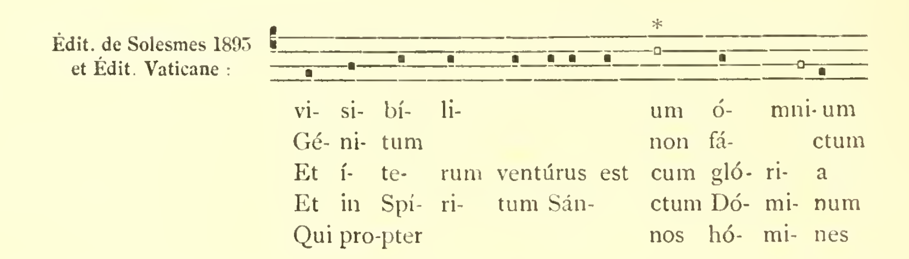


Il a ménagé ainsi une très douce gradation mélodique entre les trois membres. Trois lignes, voilà toute la structure de notre *Credo* : au centre, une récitation sur le *la*, encadrée de deux récitations sur le *sol*. Quelques traits suffisent pour en tracer le figure.



Or il était nécessaire, pour que l'ascension et la récitation sur le *la* obtinssent leur délicat effet, que le *la* ne se fît pas entendre avant la dernière note de l'incise de liaison qui y conduit. Plus simples, plus nuancés sont les moyens, plus il est facile, par des enjolivements disgracieux, d'en détruire l'efficacité et la beauté (1).

(1) La version altérée et enjolivée, avec ascension sur le *la*, a été introduite dans les éditions du *Liber Gradualis* 1883 et 1895. De là, elle est passée dans le *Credo I authentique* de l'édition vaticane :



Un autre texte, dans l'édition de 1895, avait le *la*, et, il me semble, avec raison, si on adopte cette version,

§ 3. — Demi-cadence *A* (Col. V), et incise de liaison (Col. VI).

La récitation sur le *sol* aboutit elle-même :

A la cadence imparfaite A, s'il s'agit du premier membre (cf. Tableau V, p. 118);

A la grande cadence D, s'il s'agit du troisième membre (cf. Tableau V, p. 118).

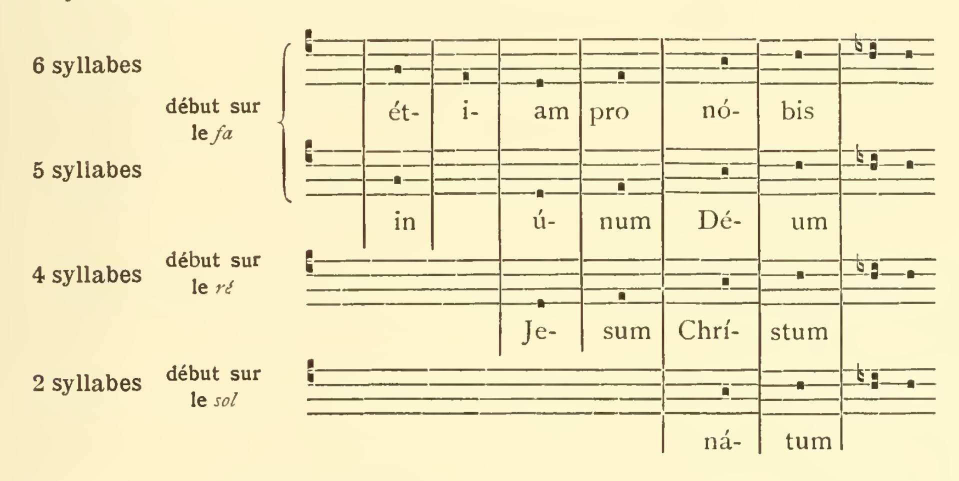
A cette disposition, il n'y a aucune exception.

Cadence A. — Nous laissons de côté, pour le moment, les trois notes *sol-6, fa-7, la-8,* qui précèdent la cadence A, pour ne nous occuper que de celle-ci.

Cette demi-cadence sert à la fois aux mots *spondaïques* et aux mots *dactyliques*. Au cas d'un mot *dactylique*, un *fa*, intercalé entre les deux notes essentielles — note évidée dans le Tableau V — est destiné à la syllabe pénultième faible survenante. C'est un exemple de note *épenthétique* (cf. ci-dessus, p. 114, note).

La dernière syllabe de cette cadence est soumise à diverses formes musicales : le choix en est motivé par la première note de l'*incise de liaison* qui suit immédiatement. Il y a là une nuance mélodique qui n'échappera pas aux musiciens, et qui révèle, dans le compositeur, un artiste de goût exquis.

Cette incise elle-même se présente sous quatre formes, dont l'étendue dépend du nombre des syllabes. Les voici réunies en un seul tableau :



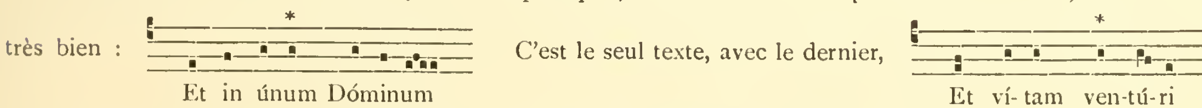
---

car il faut être conséquent : c'est le texte *Et in únum Dóminum* qui doit être assimilé, sur ce point, au texte *Génitum non fáctum;* tous les deux ont le même nombre de syllabes, quatre avant l'accent.

Édit. 1895

Et in ú- num Dó-mi-num
(Gé- ni- tum non fá- ctum)

Et cependant l'édition vaticane, je ne sais pourquoi, a abandonné le *la* pour revenir au *sol*; elle chante très bien :



C'est le seul texte, avec le dernier, où la récitation, malgré le nombre suffisant de syllabes, ne monte pas au *la*.

Or, c'est à chacune de ces formules que s'ajuste la cadence A, et, pour que l'enchaînement en soit harmonieux, elle se modifie en trois manières comme on le voit dans le tableau suivant.

TABLEAU VI

Enchaînement de la demi-cadence *A* avec l'incise de liaison.

CINQ FORMES.

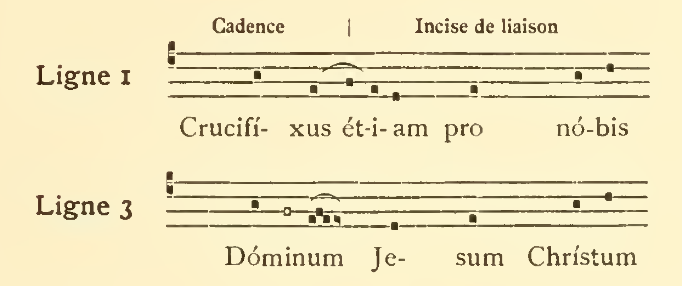
			Cadence A (5 4 3 2 1*)	Incise de liaison (6 5 4 3 2 1)	2e membre
1					
	a		Cré- do	in ú- num Dé- um	
	r	Et resur-	ré- xit	tér- ti- a dí- e	
	p	Cruci-	fí- xus	ét- i- am pro nó- bis	
	y	et	Fí- li- o	si- mul ad- o- rá- tur	
	bb	Confíteor	ú- num ba- ptí- sma	in re- mis-si- ó- nem	
	cc	Et ex-	spé- cto	re- sur- re- cti- ó- nem	
2					
	e	Et ex	Pá- tre	ná-tum	
	i	consubstanti-	á- lem	Pá-tri	
	n	de	Spí- ri- tu	Sáncto	
	s	Et a-	scén-dit in	caé-lum	
3					
	d		Dó- mi- num	Je- sum Chrístum	
	t		gló- ri- a	ju- di- cá- re	
	g		lú-men de lú- mi- ne	Dé- um vé- rum	
4					
	c	visibílium	ó-mni-um		
	v	sanctum	Dó-mi- num		
	aa	Et únam	sánctam cathó-li- cam		
5					
	dd	Et vítam ven-	tú- ri		saécu-li
6					
	h	non	fá- ctum	[consubstanti-]	
	k	et propter	nó- stram	[salútem]	
	j		hó-mi- nes	[et propter]	
	m	Et incar-	ná-tus est	[de Spíritu]	

Voici l'explication du Tableau VI.

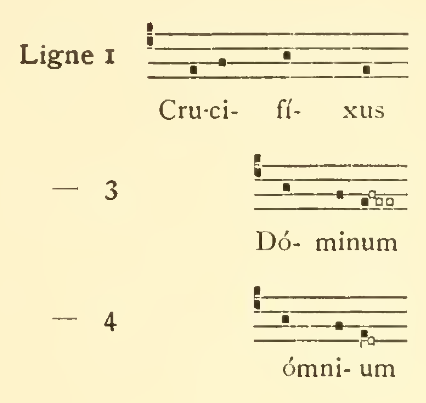
Ligne 1. — Lorsque l'incise — cinq ou six syllabes — commence par un *fa*, la cadence se termine simplement sur le *mi*, sans rien de plus. Le cas se présente six fois.

Ligne 2. — Il en est de même si l'incise — deux syllabes — commence par un *sol* : quatre cas.

Ligne 3. — Si l'incise — quatre syllabes — commence par un *ré*, la cadence se prolonge en forme de *torculus*, suivi d'un *oriscus* de pause — *mi-fa-mi-mi*. Ce *torculus* n'est que la reproduction mélodique, sous forme de *synérèse*, des notes déjà employées ligne 1, juste au point de jonction de la cadence et de l'incise de liaison :



Si l'on compare la cadence simple sur *mi*, ligne 1, avec cette nouvelle cadence, on devra considérer les notes ajoutées à la suite de la note essentielle — *fa-mi-mi* — comme des notes *épithétiques* (cf. ci-dessus, p. 114, note).



Dans le second exemple, toutes les notes blanches ou évidées sont *épithétiques*. Le *ré* ajouté au *mi*, ligne 4, l'est également.

Ligne 4. — Si l'incise de liaison manque entièrement, et qu'on soit obligé de passer directement de la cadence à l'intonation *la-si* du deuxième membre, un *ré* euphonique, ajouté au *mi* simple de la cadence, la relie et l'ajuste harmonieusement, par un intervalle de quinte, au *podatus la-si* qui commence le membre suivant.

Ligne 5. — Même procédé qu'à la ligne 4, avec cette particularité que le *ré* euphonique glisse jusqu'à la syllabe *sae* de *saeculi*, et fait partie du deuxième membre ; l'effet produit est le même.

Ligne 6. — Les quatre textes qui restent à examiner ne s'enchaînent plus à l'*incise de liaison*, mais à une *répétition* de l'*intonation du premier membre.*

	Cadence A 9 10 11	Répétition de l'intonation 1 2 3 4	
h-i	fá- ctum	con- sub- stan- ti-	á-lem
k	nó- stram	(stram) sa-	lú-tem
j	hó- mi- nes	et pro- pter	nóstram
m	Et incarná- tus est	de	Spí-ritu

La cadence la plus simple est employée dans ces quatre cas, et elle s'ajuste directement, sans modification, à la répétition exacte de l'intonation, qui prend la forme spéciale à l'étendue de chaque texte. (Cf. Tableau V.)

On conçoit très bien que, dans ces circonstances, le compositeur n'ait pas songé à modifier sa cadence, si cadence il y a ; car, ici, il ne s'agit plus d'une vraie cadence, même imparfaite : les notes y sont, mais avec un tout autre caractère.

Les motifs de l'intonation et de la cadence, répétés jusqu'à trois fois, ne permettaient pas de modifications mélodiques : l'idée même de *répétition* les excluait. Et cependant, il arrive que, pour les lignes *h* et *k*, c'est encore le *fa* qui succède au *mi* de la cadence, comme à la ligne 1 du Tableau VI.

Article II. — Analyse rythmique du premier membre.

Intonation, récitation, cadence *A* et incise de liaison.

La connaissance exacte de la structure *mélodique* du premier membre rend plus facile l'analyse *rythmique* que nous abordons.

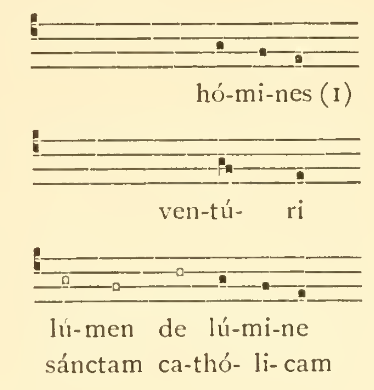
Ce premier membre, plus ou moins complet, se trouve vingt et une fois dans le *Credo ;* il se termine toujours par la demi-cadence A. Comme cette cadence se présente sous deux formes, forme *dactylique* et forme *spondaïque,* il est nécessaire de les étudier séparément.

La forme *dactylique* revient douze fois et admet trois variétés :

1° *Texte et mélodie dactyliques :*

2° *Texte spondaïque adapté à la forme musicale dactylique :*

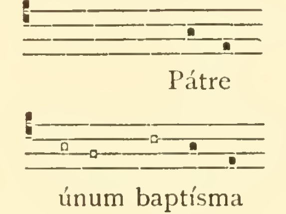
3° *Texte et mélodie dactyliques avec trois notes de préparation :*



La forme *spondaïque* revient neuf fois, elle admet deux variétés :

1° *Texte et mélodie spondaïques :*

2° *Texte et mélodie spondaïques avec trois notes de préparation :*



Il ne sera pas inutile de rappeler qu'une pièce musicale peut subir plusieurs sortes d'analyses rythmiques.

C'est, au plus bas degré, l'*analyse élémentaire*, qui, négligeant momentanément les grandes divisions rythmiques, s'attache à reconnaître les plus petits éléments des rythmes, les élans et les repos des rythmes simples. (Cf. N. M. G., I, p. 57, n° 92.)

Vient, à un degré plus haut, l'*analyse par temps composés*, qui considère les temps composés, binaires et ternaires, et s'occupe de déterminer la place des touchements, percussions ou ictus rythmiques qui marquent la première note de tous les temps composés. On pourrait l'appeler l'*analyse ictique*. C'est cette analyse qui va nous servir pour établir tous les temps composés de notre *Credo*. (Cf. N. M. G., I, p. 58, n°s 95, 125.)

Faut-il répéter encore une fois que l'établissement de ces temps binaires ou ternaires n'est qu'un travail préparatoire, indispensable à la connaissance du grand rythme, des membres et des phrases, but définitif du rythmicien? Non. Je passe et j'arrive à l'analyse.

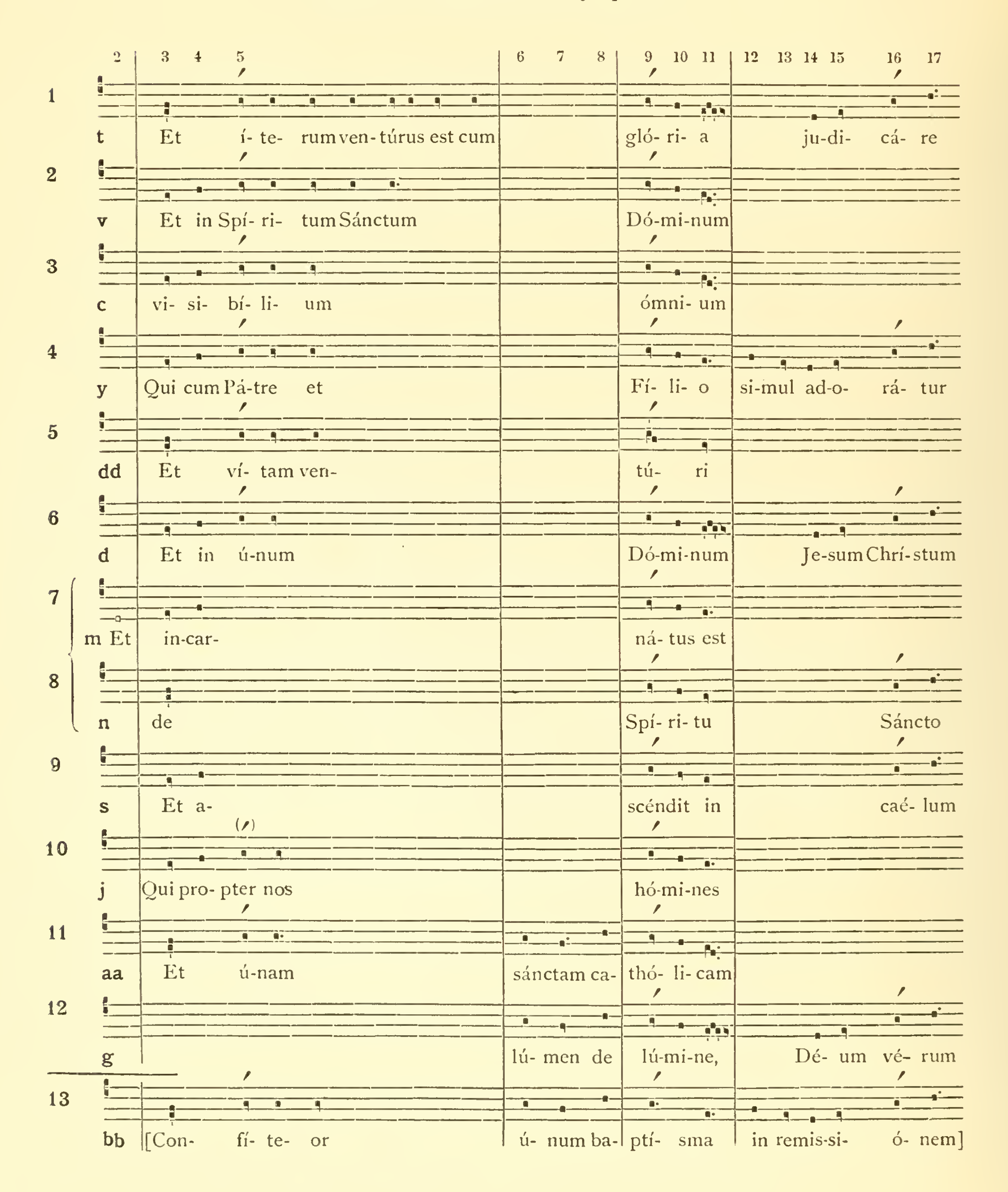
§ 1. — Demi-cadences dactyliques *A* (Col. V).

Étudions d'abord les cadences dactyliques — douze textes — qui sont les plus nombreuses, les plus complètes au point de vue musical, et, en même temps, les plus faciles à rythmer, je veux dire, celles qui offrent aux musiciens un terrain sur lequel l'entente est plus aisée.

(1) Dans cette classification, on ne tient pas compte des différences qui portent sur la dernière syllabe.

TABLEAU VII

Les douze cadences dactyliques *A*.



Ce tableau contient les intonations et récitations qui conduisent aux cadences *A*; car tout le premier membre doit être rythmé. De plus, l'*incise de liaison* fait suite aux cadences; on sait l'étroite connexion *mélodique* qui réunit ces deux parties : une connexion *rythmique* en doit être nécessairement la conséquence.

On trouvera aux trois dernières lignes les trois cadences, deux dactyliques et une spondaïque, qui ont *trois notes de préparation;* ce n'est que par ce dernier détail que la ligne 13 appartient à ce tableau.

Avant d'entrer dans l'analyse de chacune des lignes, il est bon de rythmer toutes les notes, ou groupes de notes, qui se présentent invariablement de la même manière dans tous ou presque tous les textes, et doivent, par conséquent, prendre la même forme rythmique.

L'*intonation* est de ce nombre; elle ne subit aucune modification essentielle, et celles qu'elle admet sont pour le rythmicien des indications précieuses. On les connaît déjà (cf. Tableau IV, p. 112). Le fait de la réunion ou *synérèse* des deux notes *mi* et *fa* en un seul groupe signale le *mi* comme note importante de la mélodie et du rythme; c'est d'ailleurs une note caractéristique du quatrième mode. Sans hésitation, donc, du haut du tableau jusqu'en bas, on peut mettre un ictus sur le *mi*-3. Du reste, aux lignes 1, 5, 8, 11 et 13, ce *mi* étant première note de groupe *(podatus)*, il reçoit, à ce titre, un ictus, conformément à notre cinquième principe (p. 104). Par là même se trouve constitué le moule rythmique de toute cette série d'intonations.

Quant à la ligne 7, le *ré*-2 *prosthétique* se trouvera forcément au *levé*, sans *ictus* rythmique, sans épisème.

Si de l'intonation on passe à la cadence dactylique *sol-fa-mi*, on y trouve encore des dispositions mélodiques et verbales fixes, qui permettent de rythmer d'un seul coup tout un lot de cadences.

Le rythme naturel des mots dactyliques, d'après le 3e principe *b)* (p. 102), est celui-ci : ictus sur les première et dernière syllabes.

Dóminus

Or ce rythme doit être conservé tant qu'une raison quelconque d'ordre mélodique, tonal ou autre, ne s'y oppose pas. Rien n'empêche de l'appliquer aux lignes 1, 2, 4, 5, 7, 8, 11 et 12, c'est-à-dire huit fois sur douze. Dans toutes ces cadences, l'épisème est placé sur la syllabe et la note d'accent *sol*-9, puis sur la syllabe finale *mi*-11. Toutes les exceptions — lignes 3, 6, 9, 10 — s'expliquent par des conflits qui seront exposés ci-dessous (1).

Après ces généralités, on peut aborder l'étude de chaque ligne.

(1) N'oublions pas que la ligne 13 du tableau précédent contient une cadence de texte spondaïque; elle n'est là qu'à cause des trois notes de préparation.

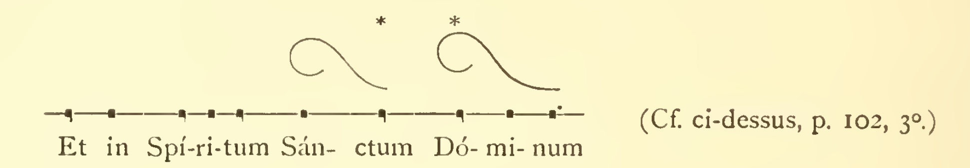
Ligne 1 (t). — Aucune difficulté. Les mots se succèdent si heureusement que le rythme est tout indiqué; il n'y a pas deux manières de procéder : toutes les syllabes accentuées ont leur ictus, et aussi toutes les fins de mots. Le *torculus* final sur *glória* se rythme ainsi :

gló-ri- a

Il en sera de même aux lignes 6 et 12, pour les mots *Dóminum* et *lúmine.*

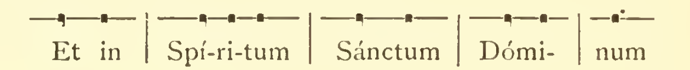
Ligne 2 (v). — Tout est facile encore ici, grâce au *point-mora* qui allonge la syllabe *ctum*, et permet de rythmer le mot *Sánctum.* Le mot suivant *Dóminum*, ainsi détaché, est mis en relief comme il convient pour un mot si important dans la profession de foi.

En fait, ce *point-mora* résout un conflit qui surgira de nouveau aux lignes 3, 6, 10. Si nous rythmions, en effet, les deux mots *Sánctum* et *Dóminum* conformément à leur rythme de mots *isolés,* deux ictus de suite se heurteraient aussitôt :



Il y aurait plusieurs moyens de tourner cette difficulté :

1° Traiter tous les mots comme des mesures :

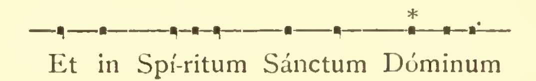


Ce procédé doit être écarté; car il rappelle exactement les mauvais vers sans césure :

Sparsis | hastis | longis | campus | splendet et | horret

Ces rythmes, ou plutôt ces mesures, sont insupportables pour des oreilles vraiment musiciennes et latines. (Cf. *Paléographie musicale,* t. VII, p. 249 et suiv.)

2° Sacrifier l'ictus rythmique de *Dó*minum. Ce procédé est permis; il sera employé plusieurs fois dans les lignes suivantes :



3° Enfin, profiter du sens logique qui autorise une légère pause après le mot *Sánctum :* c'est ce que nous avons fait. Ce retard de la voix, doux et léger, s'il est fait avec grâce et aisance, donne plus de naturel et de souplesse à la récitation et fait ressortir le mot *Dóminum.*

Ligne 3 (c). — Ici se reproduit le conflit dont il était question à l'instant : conflit, cette fois, entre deux mots dactyliques :

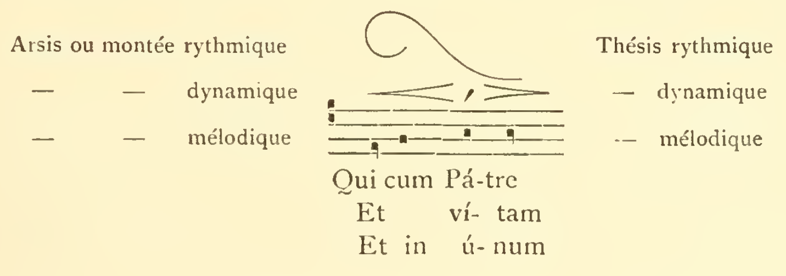
* *

vi-si-bí-li- um ómni- um

L'un des deux ictus marqués d'un astérisque doit disparaître. Or, comme il est toujours séduisant pour un musicien latin de *rythmer* les mots, et surtout les dactyles, c'est le parti qui a été pris. L'ictus rythmique du mot *ómnium* tombe, mais l'accent reste au centre d'un temps ternaire avec son intensité suffisante :

vi-si-bí-li- um ómni- um

Lignes 4, 5 et 6 (y, dd, d). — Pas de difficulté. La montée ou arsis mélodique, dynamique et rythmique, qui comprend trois notes *mi-fa-sol*, s'élève d'un bond jusqu'au sommet pour retomber doucement, en forme d'appui, de thésis, sur la dernière syllabe des mots :



A la sixième ligne, reparaît le conflit entre deux ictus :

* *

únum Dóminum

Il est résolu comme ci-dessus, ligne 3.

A la ligne 5, le texte de la cadence, *ventúri*, est spondaïque, mais la *synérèse* ou réunion des deux notes *sol-fa*, en *clivis*, permet le classement de ce texte parmi les cadences musicales dactyliques.

Lignes 7 et 8 (m, n). — Aucune difficulté.
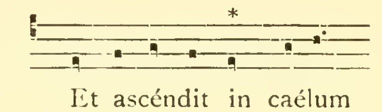
Ligne 9 (s). — Là, il y a une particularité intéressante. Un appui rythmique a été placé sur le *fa-10*, dernière syllabe *dit* du mot *ascéndit*, au lieu de l'être sur la dernière note de la cadence *mi*, comme dans tous les autres cas.

3 4 9 10 11 16 17

Ligne 9

Et ascéndit in caélum

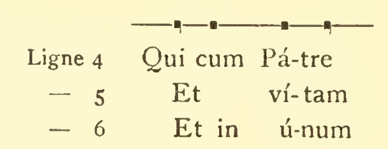
Rien n'empêchait cependant de rythmer comme partout ailleurs, avec un ictus sur le *mi* :



Quelle est la raison de cette unique exception?

On a voulu assimiler le rythme de *ascéndit* au rythme de tous les mots *spondaïques* qui suivent immédiatement l'intonation *mi-fa,* ce qui permet de *rythmer* le mot *ascéndit.*

C'est ainsi qu'ont été traités les textes suivants :



C'est ainsi encore que sont traitées, au Tableau VIII (p. 133), *toutes les cadences spondaïques.*

Le mot *ascéndit* a donc été rythmé en *spondée,* conformément au rythme oratoire, abstraction faite de la suite mélodique de la phrase : il y a là un entraînement rythmique naturel auquel il est difficile de résister. La régularité et l'eurythmie s'établissent ici entre toutes les cadences *littéraires spondaïques,* et non entre les cadences *musicales dactyliques.*

Mais l'effet de cadence n'est-il pas détruit, puisque l'ictus ne porte plus sur le *mi ?*

Il est vrai, il n'y a plus de cadence, et nous attendions cette occasion pour faire une remarque importante. Si cette expression *cadence imparfaite A* est employée justement, pour la généralité des cas, afin de caractériser le rôle de cette petite incise *sol*[9]*-fa*[10]*-mi*[11] ou *sol*[9]*-mi*[11], néanmoins il arrive plusieurs fois que cette même incise *adhère si étroitement, par les paroles, à l'incise dite de liaison,* que le sentiment de cadence avec *mora vocis* ou simple appui s'affaiblit, ou même disparaît totalement.

C'est précisément le cas pour *ascéndit in caélum.* Il serait impossible d'allonger la note *mi-10* sur *in* sans rompre le mouvement récitatif qui est de rigueur dans tout le *Credo.*
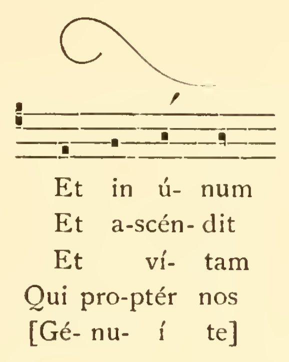
Un simple et fugitif appui sur ce *mi* serait tolérable, nous l'avons déjà dit, mais en plaçant le touchement sur le *fa* nous enchaînons plus intimement ce qui sert ordinairement de cadence avec la liaison qui conduit au *podatus* d'intonation du deuxième membre.

En résumé, le type musical *sol-fa-mi* est dactylique, et le type verbal *ascéndit* est spondaïque : de là conflit ; on sait comment nous l'avons résolu.

Ligne 10 (j). — On a vu plus haut (p. 116) que l'adaptation du texte *qui propter nos* à cette intonation n'est qu'un pis aller de la forme régulière, *et in únum.*

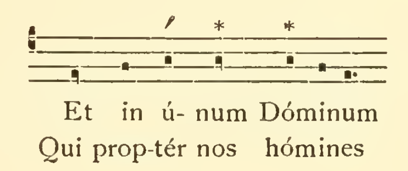
Et in ú- num
Qui pro-ptér nos

La dernière syllabe de *propter* tenant lieu d'accent, il n'y a donc qu'à adopter le rythme du type ordinaire :



accent au levé, et dernière syllabe marquée de l'ictus rythmique.

Le conflit d'ictus qui s'élève de nouveau entre *nos* et *hómines* est résolu comme à la ligne 6 et ailleurs :



L'ictus naturel de la première syllabe de *hómines* tombe devant l'ictus qui le précède ; mais, répétons-le encore, l'*intensité* propre à l'accent latin lui demeure.

Restent les lignes 11, 12 et 13, où la cadence *A* est précédée de *trois notes de préparation*. Quoique nous remettions à parler ci-dessous de cette particularité avec plus de détails, on peut dès maintenant en fixer le rythme pour ce qui concerne l'*intonation* et la *cadence ;* les règles précédentes sont applicables.

Ligne 11 (aa). — Le rythme de l'intonation est toujours le même ; seulement, au lieu d'un simple touchement sur *nam* de *únam*, on a jugé bon de mettre un *point-mora,* ce qui permet de bien distinguer une à une, dans une récitation intelligente et ferme, les notes de la véritable Église, *únam sánctam cathólicam*, etc. La cadence *cathólicam* est rythmée selon les lois ordinaires des mots dactyliques. On reviendra plus loin sur ces cadences mixtes.

Ligne 12 (g). — La cadence dactylique *lúmine* suit le rythme des mots *glória* et *Dóminum*, lignes 1 et 6.

Ligne 13 (bb). — *Confíteor* se rythme comme ci-dessus les mots dactyliques, lignes 1, 2, 3. La cadence de *baptísma* ne présente pas de difficulté ; on peut fort bien ajouter un point à la syllabe *ptí* pour transformer musicalement ce mot en cadence dactylique. Ainsi les trois cadences 11, 12, 13, avec trois notes de préparation, tombent de la même manière, avec le même rythme dactylique.

Résumons ce qui a été dit jusqu'ici dans cet article :

A. *Intonation.* — Pour les treize textes du Tableau VII, une seule loi sans exception : l'ictus rythmique porte toujours sur le *mi-3*.

B. *Récitation.* — Neuf textes seulement ont une récitation :

1° Cette récitation commence par un *dactyle tonique*, quatre textes :

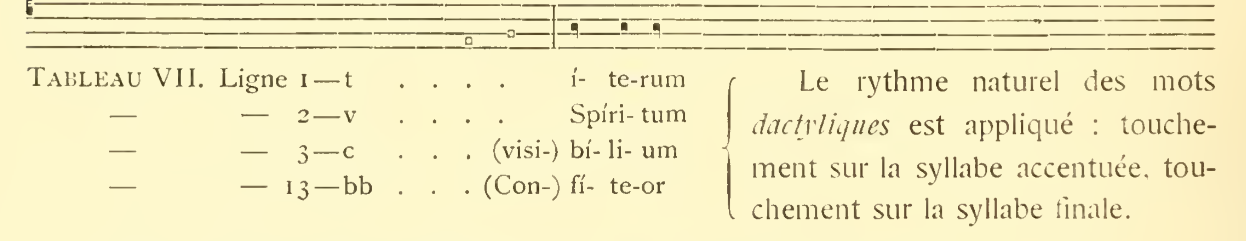


Tableau VII. Ligne 1—t	. . . .	í- te-rum	Le rythme naturel des mots *dactyliques* est appliqué : touchement sur la syllabe accentuée, touchement sur la syllabe finale.
— — 2—v	. . . .	Spíri- tum	
— — 3—c	. . . (visi-)	bí- li- um	
— — 13—bb	. . . (Con-)	fí- te-or	

2° Cette récitation commence par un *spondée tonique*, cinq textes :

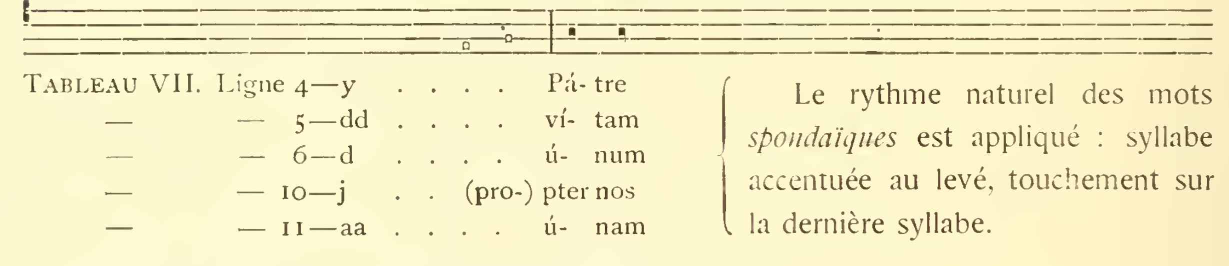


Tableau VII. Ligne 4—y	. . . .	Pá- tre	Le rythme naturel des mots *spondaïques* est appliqué : syllabe accentuée au levé, touchement sur la dernière syllabe.
— — 5—dd	. . . .	ví- tam	
— — 6—d	. . . .	ú- num	
— — 10—j	. . (pro-)	pter nos	
— — 11—aa	. . . .	ú- nam	

C. *Cadences dactyliques.* — Treize textes, trois cas :

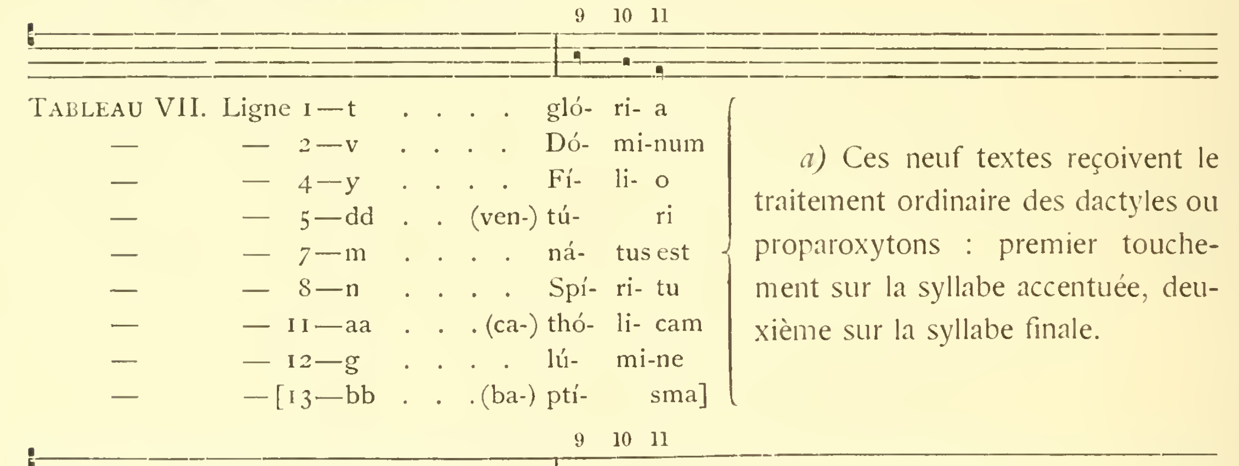


Tableau VII. Ligne 1—t	. . . .	gló- ri- a	*a)* Ces neuf textes reçoivent le traitement ordinaire des dactyles ou proparoxytons : premier touchement sur la syllabe accentuée, deuxième sur la syllabe finale.
— — 2—v	. . . .	Dó- mi-num	
— — 4—y	. . . .	Fí- li- o	
— — 5—dd	. . (ven-)	tú- ri	
— — 7—m	. . . .	ná- tus est	
— — 8—n	. . . .	Spí- ri- tu	
— — 11—aa	. . . (ca-)	thó- li- cam	
— — 12—g	. . . .	lú- mi-ne	
— — [13—bb	. . . (ba-)	ptí- sma]	

9 10 11

Tableau VII. Ligne 3—c	. (visibíli-um)	ómni- um	*b)* Dans ces trois textes il y a conflit : le premier ictus des mots dactyliques s'efface devant l'ictus final du mot précédent, le dernier, note 11, est conservé.
— — 6—d	. . (únum)	Dómi-num	
— — 10—j	. . . nos	hó-mi-nes	

9 10 11

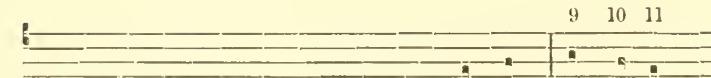
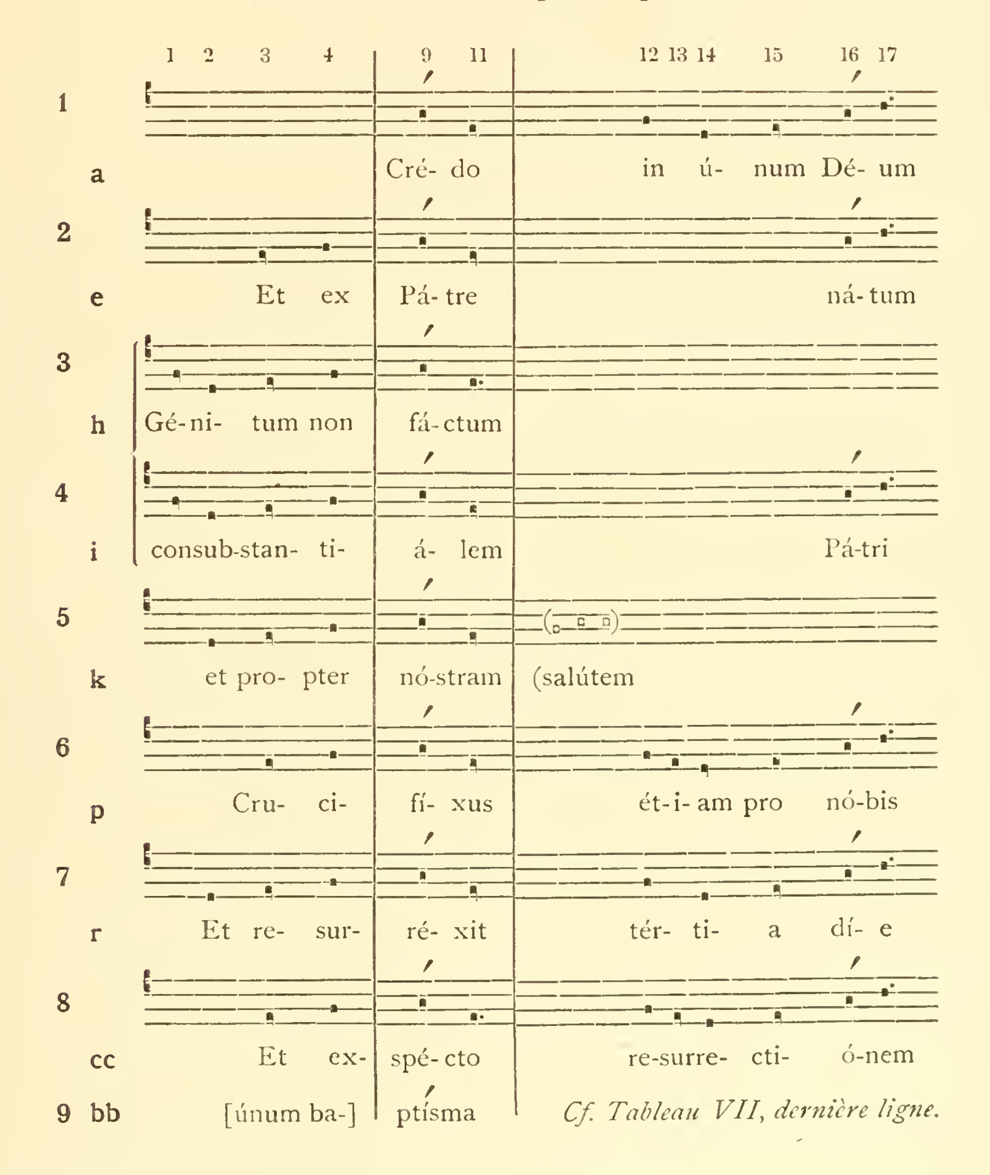


Tableau VII. Ligne 9—s	. . Et a-	scén-dit in	*c)* Ce texte unique est traité comme les mots spondaïques : on a vu pourquoi ci-dessus.

§ 2. — Demi-cadences spondaïques *A* (Col. V).

TABLEAU VIII

Les neuf cadences spondaïques *A*.



Deux faits généraux à faire ressortir de ce tableau :

1° La connexion intime qui existe entre l'*intonation mi-fa* et la cadence *sol-mi ;*

2° La connexion étroite qui existe entre la cadence *sol-mi* et l'incise de liaison, notes 12 à 17.

Premier fait. — Il n'y a qu'à regarder le tableau pour constater que le premier membre de phrase, lorsqu'il aboutit à une cadence *spondaïque, est toujours privé de récitation.* La même absence de récitation s'est déjà montrée au Tableau VII des cadences dactyliques, mais à titre d'exception, trois fois sur douze ; ici, *c'est la règle invariable.*

Par suite de cette suppression, l'intonation et la cadence *fa-ré-mi-fa-sol-mi* ne font plus qu'un seul et même dessin mélodique et rythmique, ce que le rythmicien ne devra pas manquer de faire ressortir.

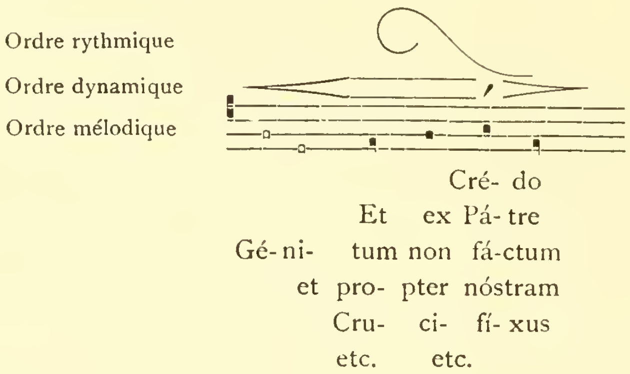
Pour cela, il n'y a qu'à respecter texte et mélodie qui se calquent exactement l'un sur l'autre. A toutes les lignes, la mélodie laisse au mot :

« *a)* Sa forme *mélodique* (accent aigu, accent grave) ;

b) Sa forme *dynamique* (croissante et décroissante) ;

c) L'élan *rythmique* qui caractérise les premières syllabes des mots latins, et la déposition de ce mouvement sur la dernière syllabe. »

Déjà nous avons indiqué tout cela à propos des lignes 7, 8 et 9 des cadences dactyliques. Cette fois toutes nos incises spondaïques musicales sont ainsi moulées sur les mots :



« Il y a dans cette conception rythmique du mot latin une concordance si parfaite entre tous les éléments que sa vérité saute aux yeux.

Tout ce qui dans le mot latin est élan, *(elevatio, sublatio, inchoatio, arsis)* c'est-à-dire :

Élan mélodique, représenté par la ligne montante des sons ;

Élan dynamique qui se fait sentir par le *crescendo ;*

Élan quantitatif produit par l'entraînement et la rapidité, l'accélération des notes montantes ;

Élan rythmique ou *cinématique,* résumé de tout cet ensemble ;

tous ces élans se concentrent naturellement sous les premières syllabes des mots pour les soulever, les entraîner, les élever et les préparer ainsi à la cadence.

Au contraire tout ce qui est repos, tout ce qui y conduit *(positio, remissio, finis, thésis)* :

Retombée de la mélodie ;

Decrescendo de la dynamie ;

Rallentando de la durée ;

Depositio enfin ou *thésis* du rythme ;

tout cela se réunit sur la dernière syllabe pour constituer le repos final sur lequel aboutit tout rythme depuis le plus petit jusqu'au plus développé. » (1)

(1) Cf. *Paléog. mus.*, t. VII, p 212.

Tous les éléments se *concertent* pour donner au mot latin son unité et sa vie.

Telle est la physionomie naturelle du mot latin : c'est celle que nous trouvons si bien reproduite dans le motif qui nous occupe, et c'est aussi ce qui justifie le rythme qui lui a été adapté. Ce rythme est le même dans les huit premiers textes spondaïques du tableau précédent. Le neuvième, *baptísma*, a été analysé ci-dessus, p. 131.

Second fait. — L'enchaînement entre la partie mélodique, 1-11, que nous venons d'étudier et ce qui suit, 12-17, se fait aussi sans solution de continuité, sauf, peut-être, dans deux textes : ligne 3, *fáctum*, et ligne 8, *exspécto*, où un léger retard peut être marqué. C'est pourquoi un simple touchement sur le *mi*-11 suffit généralement à marquer le rythme ; le texte lui-même nous invite à ne pas nous arrêter. Nous ne blâmerions pas ceux qui préféreraient ne pas faire de *mora vocis* après *fáctum* et surtout après *exspécto :* il y a pleine liberté ; mais en pratique on doit choisir.

Chacune de ces lignes ne fait donc qu'un seul membre de phrase complet, fortement noué dans toutes ses parties, qu'il faut chanter d'un seul jet. Le sentiment d'arrêt provisoire, si perceptible dans la plupart des cadences dactyliques, disparaît complètement dans presque toutes les cadences spondaïques. C'est un fait dont il ne faut pas s'étonner, et qui nous renseigne sur la souplesse et l'élasticité de certains types mélodiques grégoriens : ils se plient avec la plus grande aisance à tous les détails, à toutes les formes des textes littéraires.

Ce fait explique aussi une autre particularité, étrange au premier abord : à savoir, que ces deux notes *sol-mi* si souvent employées comme cadence, apparaissent, dès le premier mot du *Credo*, comme *intonation* (1). Là, elles n'ont évidemment aucun caractère de chute ; mais, jointes intimement à l'*incise de liaison*, elles servent réellement d'*intonation* à toute cette pièce musicale.

Ainsi se trouve rythmé le premier membre.

Avant de passer au deuxième nous allons rythmer l'incise de liaison.

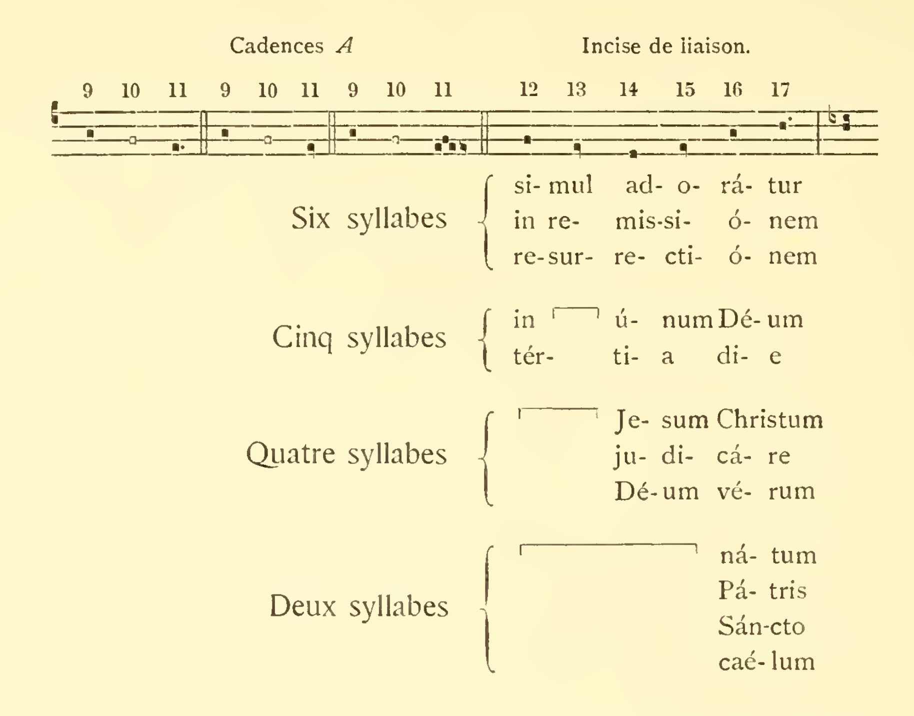
§ 3. — L'Incise de liaison. Son rythme.

Ce rythme est facile à établir : toujours l'appui rythmique est placé sur le *mi*-13 et le *mi*-15 de cette incise ; ce sont les notes modales.

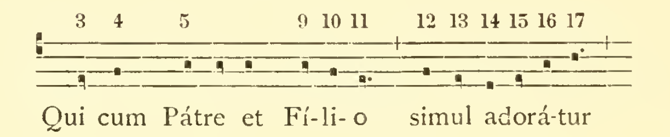
(1) Encore un procédé qui n'est pas étranger à la composition grégorienne :

Antiennes du 4e M., finale *la*

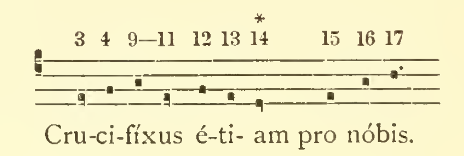
Ant. Adnun- ti- á- te.
Ant. Qui sí- tit.
Ant. In o-dó- rem.
Ant. O mors.
Ant. Sí- on.



Il arrive ainsi que dans le premier membre de phrase, y compris cette incise, tous les appuis de la mélodie se posent sur le *mi* et sur le *sol,* ce qui donne bien le sentiment de la tonalité du quatrième mode. Voici le texte le plus complet :



Une seule exception a été faite à cette loi, c'est pour le texte suivant :

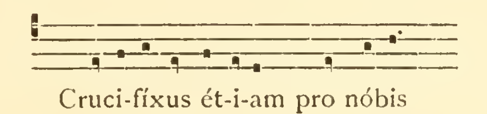


L'ictus rythmique porte sur le *ré*-14, au lieu de se placer sur le *mi*-13 et le *mi*-15. Il était certainement possible de conserver à ce texte le rythme adopté pour les autres; mais là aussi un conflit s'élevait entre ces deux notes modales et la déclamation la plus naturelle des paroles. Deux rythmes *objectifs*, presque également impérieux, nous sollicitaient chacun de leur côté.

L'un, *musical,* en vertu de la règle ordinaire, demande les touchements sur les *mi* 13 et 15;

L'autre, *littéraire,* en vertu de la meilleure diction des mots, réclame des touchements, non seulement sur la syllabe finale de *crucifixus,* mais encore sur la finale de *étiam* qui repose sur le *ré*-14.

Entre ces deux réalités rythmiques, toutes deux objectives, toutes deux attrayantes, il fallait choisir. Nous nous sommes laissé entraîner par le *mouvement rythmique des paroles*. Il nous semble que la marche *ternaire* qui en résulte est plus large, plus noble, plus conforme à la gravité du sens littéraire, que l'allure *binaire* un peu courte et sautillante de la phrase, si on la rythme d'après la règle musicale, ainsi qu'il suit :



Une remarque en passant. On nous accuse quelquefois de « subjectivité », et peut-être la phrase que nous venons d'analyser sera-t-elle l'occasion de ce reproche. La réponse est facile. Deux chemins se présentent devant moi pour atteindre le but de mon voyage, il faut bien que je choisisse. Mon choix, en tant que choix, est bien subjectif : car c'est moi qui choisis; mais ce choix, en tant qu'il se porte sur l'un des deux chemins réels et objectifs, n'a rien de subjectif.

Ainsi en est-il du choix entre les variantes *mélodiques* ou *rythmiques* du chant grégorien. Un choix prudent, éclairé, motivé, entre deux variantes *mélodiques* ou *rythmiques* presque également bonnes, n'entraîne de subjectivité que dans le choix proprement dit entre ces deux variantes.

Ce qui serait tout à fait subjectif, et condamnable par conséquent, ce serait l'invention pure et simple de rythmes qui n'auraient de fondement ni dans la mélodie, ni dans les paroles ; nos accusateurs voudraient bien nous imputer semblable faute ! Tout le contenu du présent volume proteste contre cette accusation.

CHAPITRE III

Deuxième membre mélodique.

Article I. — Analyse mélodique du deuxième membre.

Il y a peu de choses à dire sur la structure mélodique très simple de ce deuxième membre.

Il revient dix-sept fois, presque toujours complet, avec son *intonation*, sa *récitation* d'une note au moins, et l'une des cadences B (col. IX) ou C (col. X) qui le terminent toujours.

Les exceptions à cette disposition sont très rares.

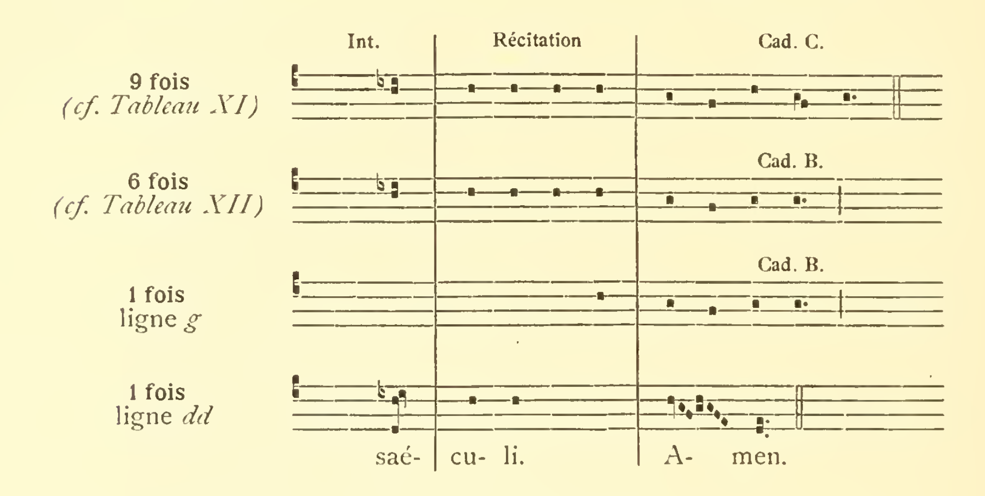
1° *Ligne g* (cf. Tableau II, col. VII, ou ci-dessous Tableau IX, troisième portée) l'intonation manque ;

2° *Ligne dd,* l'intonation reçoit une légère modification, et la cadence ordinaire est remplacée par la cadence définitive sur le mot *Amen* (col. XII).

En dehors de ces deux exceptions, règne, dans ce membre, la plus exacte régularité. Voici, sous un seul coup d'œil, les différentes formes qu'il peut avoir.

TABLEAU IX

Les différentes formes mélodiques du 2e membre.



Telle est l'ordonnance générale de ce membre.

Rien de bien particulier non plus à dire sur chacune des parties; quelques mots suffiront.

§ 1. — Intonation et récitation.

Contrairement à l'intonation si variable du premier membre, l'intonation du second est immuable : c'est toujours le *podatus la-si♭* — sauf l'insignifiante variante ligne *dd*.

Immuable aussi, la place de ce *podatus* sur la première syllabe du texte, accentuée ou atone, peu importe.

Aussitôt après l'élan de ce groupe d'intonation, la mélodie descend sur la corde récitative *la* pour ne plus la quitter jusqu'à la cadence, qui commence toujours un degré plus bas, sur le *sol*.

La récitation comprend, selon les textes, de une à quatre notes; jamais elle ne fait complètement défaut. Si le texte manque, c'est l'intonation qui disparaît (ligne *g*).

§ 2. — Cadences *B* et *C*.

Les cadences B et C succèdent régulièrement à la récitation.

La cadence B imparfaite est spondaïque, elle se compose de quatre syllabes et se présente sept fois. (Cf. ci-dessous Tableau XII, p. 153.)

La grande cadence C est dactylique et comprend cinq syllabes. Deux fois — lignes *o* et *t* — elle est réduite à quatre syllabes, faute de texte : c'est la première note *sol* qui tombe. (Cf. ci-dessous Tableau XI, p. 140.)

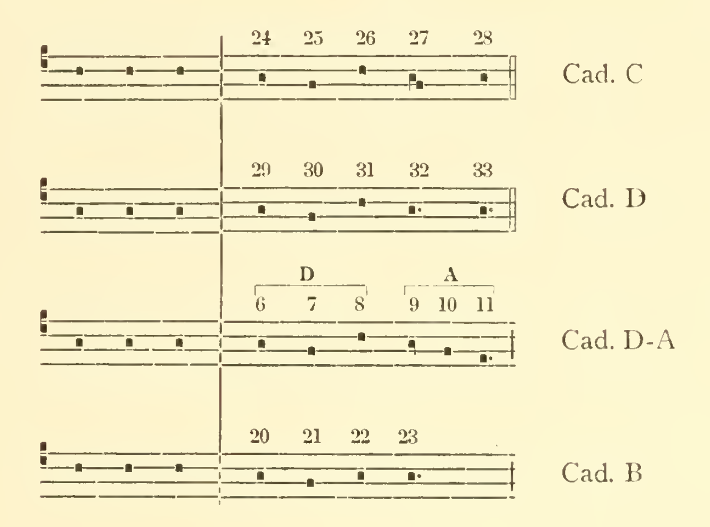
Ces deux cadences se terminent sur le *sol,* tierce de la finale *mi.* Il faut attendre jusqu'à l'*Amen* pour entendre cette note qui enfin donne à l'oreille le sentiment d'une cadence définitive.

La simplicité même de l'intonation et de la récitation, dans ce deuxième membre, fait que tout l'intérêt de nos recherches va désormais se concentrer principalement sur l'étude rythmique des cadences B et C et sur la cadence D du troisième membre.

Il ne sera pas sans utilité pour le lecteur de reconnaître dès maintenant l'*unité qui règne dans la structure générale de ces trois cadences.* La cadence mixte D-A du premier membre ne s'écarte pas de cette unité dans sa première partie. Les voici toutes les quatre réunies dans un même tableau. Les explications viendront successivement au cours de notre travail. Déjà la seule constatation de cette belle unité est une lumière qui doit diriger le rythmicien dans ses recherches.

TABLEAU X

Cadences *B*, *C*, *D*, *D-A*. — Unité dans la structure mélodique de ces cadences.



Nous commencerons par la grande cadence C dactylique : c'est la plus importante et la plus fréquente; d'ailleurs la cadence B en dépend mélodiquement et rythmiquement.

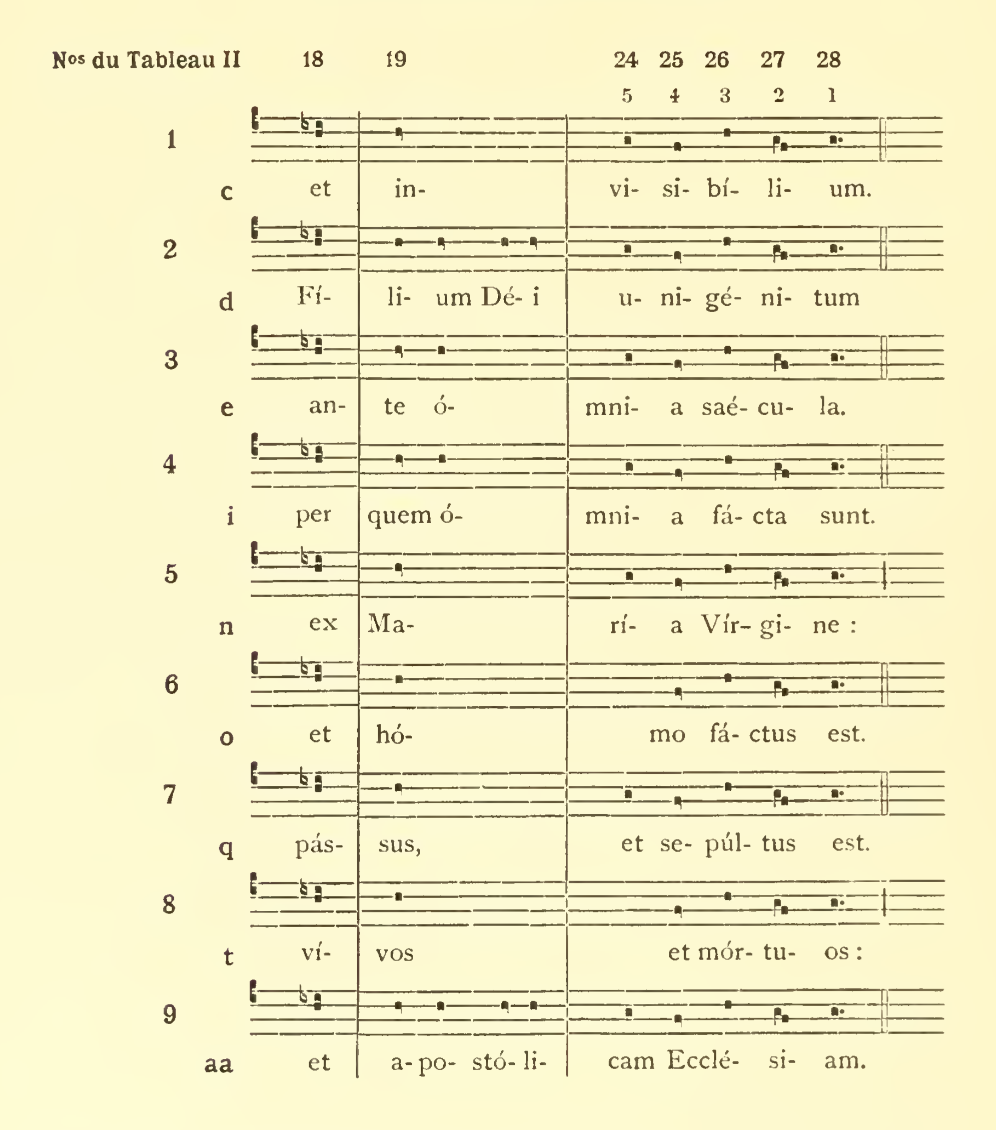
ARTICLE II. — Analyse rythmique du deuxième membre.

§ 1. — INTONATION, RÉCITATION, GRANDE CADENCE DACTYLIQUE *C*.

La cadence C se présente neuf fois, dans l'ordre suivant (les barres sont celles que donne l'édition vaticane).

TABLEAU XI
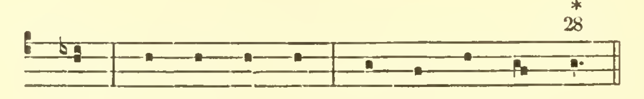
Les neuf cadences dactyliques *C*.



Quelle est la marche rythmique de cette cadence?

Il faut rythmer premièrement les notes et les groupes de notes invariables dans tous les textes dont le rythme saute aux yeux, pour ainsi dire, à la seule inspection de la mélodie. L'application des principes ordinaires suffit à cela.

En vertu de notre sixième principe (ci-dessus p. 104), on marquera d'un *point-mora* la note finale (nº 28) de toutes ces cadences; cette note longue sera un point d'appui rythmique, ainsi :



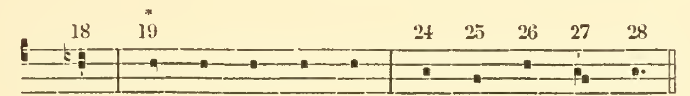
Notre cinquième principe nous dit : la *première note des groupes* est affectée d'un touchement rythmique (p. 104); en conséquence, la première note du *podatus la-si*-18 et la première de la *clivis sol-fa*-27 sont marquées d'un ictus :



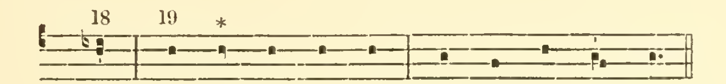
Voilà déjà quelques points de repère, quelques jalons qui vont guider les recherches.

Faisons un pas de plus :

Le *podatus,* au début de ce membre, est évidemment un groupe d'élan : après l'élan, après l'effort, s'impose l'appui, le repos; or ne s'impose-t-il pas instinctivement sur la première note qui le suit immédiatement, note qui ne fera jamais défaut dans tous les textes :



N'est-ce pas le mouvement le plus simple, le plus naturel? Aller plus loin, allonger le pas d'une note, est possible, mais là, comme partout ailleurs, on doit tenir compte de la théorie du *moindre effort.* Onze fois sur seize nous céderons à cet instinct, cinq fois seulement nous rythmerons sur la deuxième note qui suivra le *podatus.*



L'étude de chacun des textes déterminera le choix entre ces deux manières de rythmer.

Encore un pas :

Le *la*-26 qui précède immédiatement la *clivis*-27 ne peut pas recevoir d'ictus rythmique en vertu de trois principes :

a) Il précède immédiatement un ictus rythmique : or « deux ictus rythmiques ne peuvent se succéder immédiatement » (cf. 2e principe *b,* p. 102);

b) Il correspond à un accent tonique du texte : or « tout accent tonique placé immédiatement avant un groupe n'a pas d'ictus » (cf. 7e principe, p. 104);

c) Enfin l'accent latin aime, en soi, à se trouver à l'élan du rythme (cf. 3e principe, p. 102).

Et maintenant, pour aller plus loin et fixer la nature rythmique des autres notes, il est nécessaire de classer les neuf cadences dactyliques C, en différentes séries distinguées surtout par la longueur du texte.

Première série des cadences *C* : *Sept syllabes* (trois textes).

Nos du Tableau II	18	19	24	25	26	27	28	
Syllabes	7	6	5	4	3	2	1	
c	et	in-	vi-	si-	bí-	li-	um	‖
n	ex	Ma-	rí-	a	Vír-	gi-	ne	|
q	pás-	sus,	et	se-	púl-	tus	est	‖

En définitive, nous n'avons plus que trois notes à rythmer, trois notes — 6, 5, 4 — qui soient aptes à supporter un ictus rythmique.

En considérant ces trois notes centrales d'une manière absolue, c'est-à-dire *en dehors* du texte et de la mélodie concrète que nous avons sous les yeux, deux manières de rythmer sont seules possibles :

3 notes à rythmer
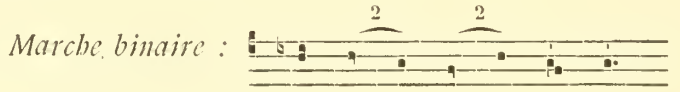
Schéma à rythmer : 7 6 5 4 3 2 1

Première manière, marche binaire : 2 2 2

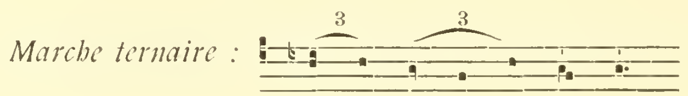
Deuxième manière, marche ternaire : 3 3

Avec la mélodie on aura :

Marche binaire :



Marche ternaire :
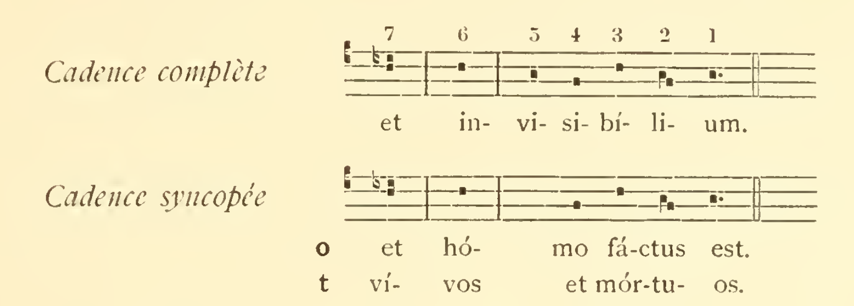


Tout musicien un peu soucieux de son art, après avoir reconnu qu'il y a une différence très sensible entre ces deux groupements, jugera qu'il est *indispensable* de savoir à quoi s'en tenir : un choix s'impose, tant pour l'union des voix que pour l'accompagnement.

Quelle est la marche rythmique la plus convenable pour l'ensemble de cette phrase musicale ?

Sans contredit *c'est la marche binaire :* l'analyse de cette *mélodie* et celle du *texte* qui lui est adapté nous mènent droit à cette conclusion.

La *mélodie* suffirait, à elle seule, pour déterminer notre choix, grâce aux modifications qu'elle subit dans d'autres textes et qui nous mettent sur la voie.

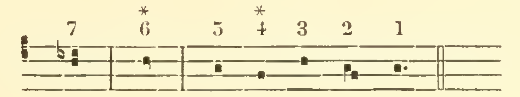
Voici une première modification, par *suppression*. Quand on se reporte au Tableau X complet des neuf cadences dactyliques C, on remarque que, par suite de la brièveté du
24
texte, le *sol*-5, première note de ces cadences, est supprimé [1] aux lignes 6 et 7, *o* et *t*.



La suppression de cette note nous montre qu'elle est considérée comme la moins importante du motif mélodique : elle est, en conséquence, moins apte à supporter un appui rythmique.

Seconde modification, par *addition*. Lorsque le texte s'allonge, le *la-6*, note de récitation, se répète jusqu'à quatre fois ; *jamais il n'est supprimé*, ce qui prouve avec évidence son importance mélodique et rythmique.

Ces constatations faites, revenons à nos trois cadences C, 1re série. La récitation n'y est représentée que par un seul *la-6* : c'est donc lui qui, de préférence au *sol*-5, supportera le touchement rythmique ; c'est du reste le plus près du *podatus* (cf. ci-dessus, p. 141). Le *sol*-5, parce qu'il suit immédiatement, est inapte à recevoir un ictus : c'est donc le *fa-4* qui en sera favorisé :



Ce dernier appui maintient la mélodie dans le même sentiment de tonalité (*fa-la*) qui s'accuse encore bien davantage quand la récitation sur le *la* est plus longue ; elle ne l'abandonne qu'avec le *sol* de la *clivis-2*, annonce de la cadence définitive de ce membre sur le *sol-1*. Le premier membre, au contraire, on s'en souvient, s'appuyait sur les notes *mi-sol ;* cette gradation mélodique doit être soulignée par le rythme et au besoin par l'accompagnement.

Mais les *textes littéraires*, les accents toniques surtout, ne vont-ils pas directement à l'encontre des résultats fournis par l'analyse de la seule mélodie ?

(1) La *suppression*, en chant grégorien, est le retranchement de notes ou de groupes dans un type mélodique complet.

Elle est dite *aphérèse*, quand elle enlève des notes *initiales ; syncope*, quand elle retranche des notes *médiales ; apocope*, quand elle supprime des notes *finales*.

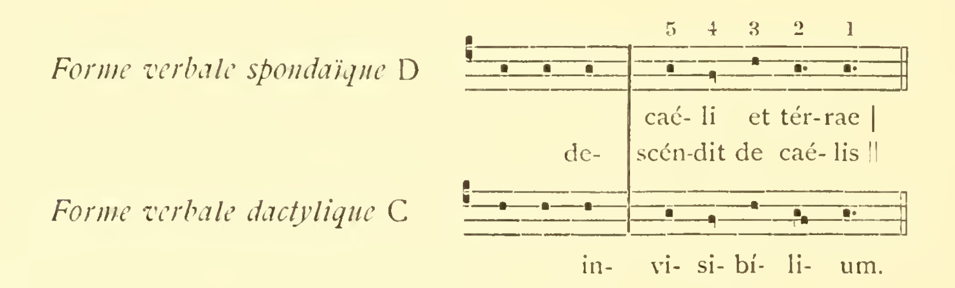
La suppression du *sol* au milieu de ce membre de phrase est donc une *syncope mélodique*. (Cf. *Paléographie musicale*, t. III, p. 65-67.)

Non, bien au contraire, on va le voir tout de suite.

D'où vient la forme mélodique de cette cadence, celle surtout des notes 3-2-1 ?

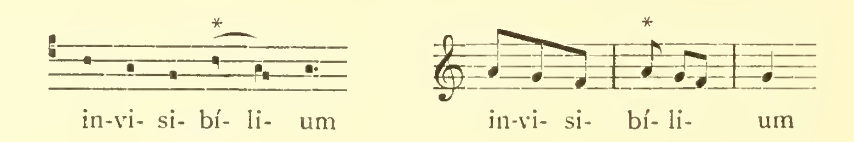
Elle vient uniquement de la *forme verbale dactylique* qui lui sert de soutien ; seulement, c'est un artiste grégorien, très au courant de sa langue latine, des procédés et des ressources de sa musique, qui a composé cette formule harmonieuse.

Pour bien juger de la manière de l'auteur, il faut savoir que cette cadence C n'est que la forme *dactylique* de la cadence spondaïque D du troisième membre que nous étudierons plus loin. Les voici toutes les deux en regard, rien n'est plus clair.



Or, dégager l'accent tonique de toute surcharge de notes devant une pénultième faible, et lui laisser ainsi la légèreté, l'élan, l'essor mélodique et rythmique qui est dans sa nature, c'est une préoccupation très ordinaire des compositeurs de la vieille école grégorienne, surtout aux cadences. Il y a plus, ce procédé devient une loi, *et une loi sans exception*, quand il s'agit, comme dans notre *Credo,* de transformer certaines cadences *spondaïques* en cadences *dactyliques.* Voilà pourquoi nous plaçons l'ictus rythmique non sur l'accent tonique, mais sur la *clivis,* ce que, du reste, la mélodie, toute seule, avait déjà indiqué.

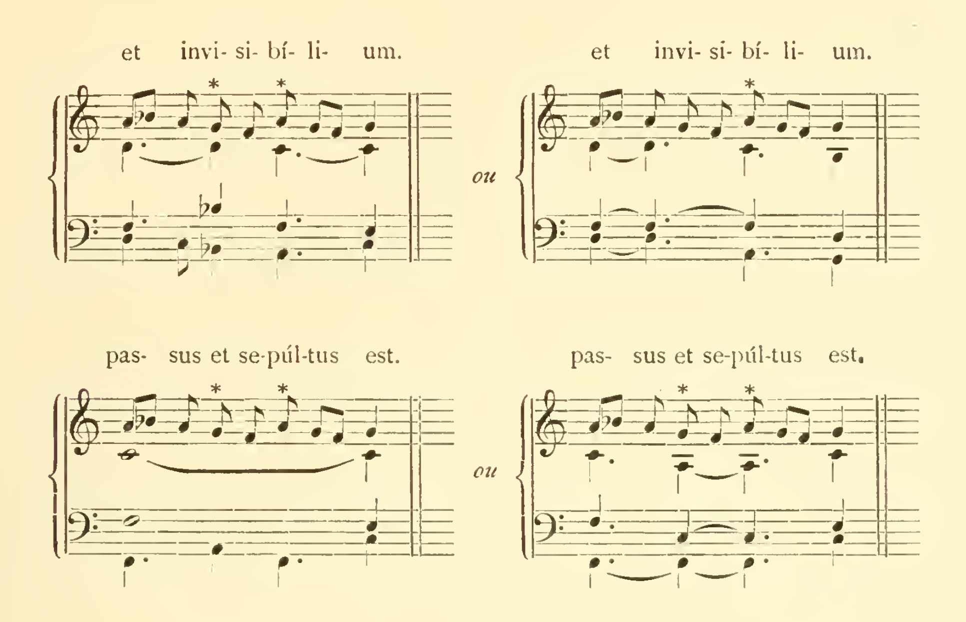
Et pour ce faire, il n'y a pas deux écoles de Solesmes, l'une ancienne, l'autre nouvelle : cette manière de rythmer a été enseignée et pratiquée dans notre Abbaye depuis Dom Pothier ; nous continuons la tradition ; toujours ici on a considéré comme antinaturelle et antigrégorienne l'interprétation de l'accent latin qui consiste à englober dans un seul temps ternaire la syllabe accentuée et la *clivis* qui suit :



Libre à ceux qui veulent en ces circonstances alourdir et frapper l'accent latin, ils le peuvent ; mais, qu'ils le veuillent ou non, ils le travestissent alors en accent moderne, français, allemand ou autre. Cette disposition enlève à l'accent latin tout son élan, bouleverse la cadence mélodique, détruit sa grâce et sa légèreté ; de plus, dans le cas

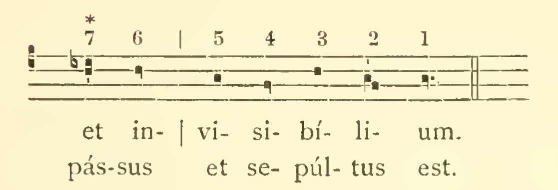
présent, elle anéantit l'harmonieuse uniformité rythmique qui existe entre les cadences spondaïques et dactyliques. Mais de cette harmonie nous parlerons plus loin.

Nous considérons donc comme une faute grave contre le texte, et contre le sentiment tonal de ce membre de phrase, le rythme et l'accompagnement suivants :



Il nous reste à établir, toujours à l'aide du seul texte, le rythme des quatre premières syllabes de nos cadences C, 1re série, ou plutôt à prouver que le texte ne s'oppose pas au rythme déjà adopté.
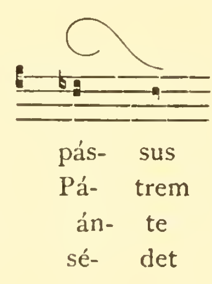
Le *podatus*-7 d'intonation ne présente pas de difficulté. Puisque toutes sortes de syllabes s'adaptent à ce groupe, rien ne s'oppose à ce que soit maintenu l'ictus rythmique placé sur la première note dans les considérations générales.
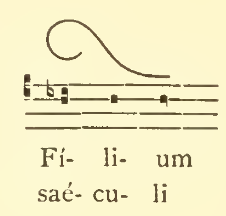


L'embarras commencerait peut-être avec la note suivante ; mais on se rappellera que l'étude de la mélodie nous a fait adopter la marche binaire ; or, rien ne s'oppose, dans les textes, à ce que soient maintenus aussi les touchements qui déterminent cette marche : ictus sur le *fa-4,* ictus sur le *la-6,* notes fondamentales.

Et, pour ce dernier *la-6,* l'instinct musical qui, entraîné par la forme objective du dessin mélodique, nous invitait, on s'en souvient, à appuyer sur ce *la* à cause de sa proximité du *podatus,* est fortifié ici par un instinct non moins naturel, non moins

légitime, non moins objectif, auquel cède volontiers le musiciste grégorien : celui de *rythmer* les mots spondaïques qui s'adaptent à cette intonation et à ce *la*.



Pour modifier ce rythme et reporter une syllabe plus loin le touchement rythmique, il ne faudra rien moins que des mots dactyliques, qui demanderont, eux aussi, à être rythmés,



ou encore quelques circonstances musicales imprévues que nous exposerons plus loin.

En résumé, quatre raisons s'unissent pour mettre l'ictus sur le *la-6* de ces cadences C, 1re série, et non sur le *sol-5* :

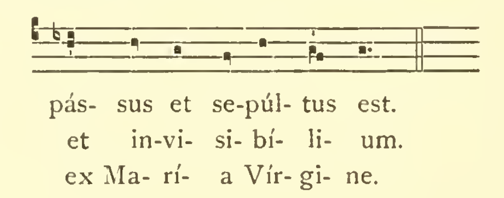
1° Une fois que le *fa-4* est marqué d'un touchement rythmique, le *la-6* est la seule note qui reste capable de recevoir un autre ictus. Il n'y a pas moyen de rythmer autrement : cette raison pourrait dispenser des autres ;

2° L'instinct musical, sollicité par le dessin mélodique, nous invite à nous appuyer le plus tôt possible après l'élan du *podatus-7* sur la note la plus proche de ce groupe ;
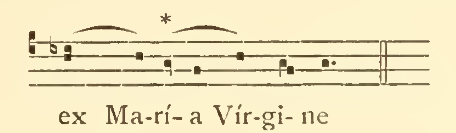
3° Le mot *passus* et tous ceux qui lui ressemblent sont heureusement *rythmés*, c'est-à-dire qu'ils ont leur élan et leur repos naturels ;

4° Enfin la tonalité est intéressée à ce rythme : l'appui sur le *sol* mettrait en relief une note qui n'est pas essentielle à la mélodie ; les notes tonales de ce membre sont le *fa* et le *la*.

Ainsi donc se trouvent rythmés nos trois textes de sept syllabes :

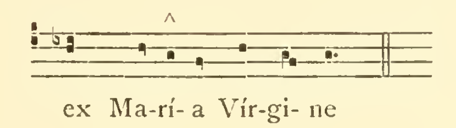


Ne pourrait-on pas faire une exception en faveur de la cadence *ex Maria Virgine*, placer l'appui rythmique sur le *sol*, note d'accent de *María*,



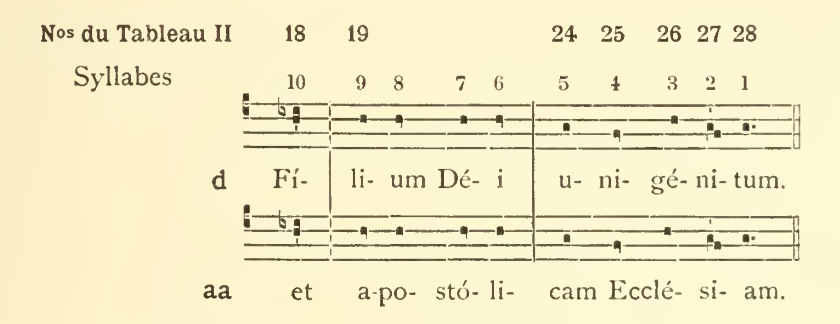
et adopter, pour cette circonstance, la marche ternaire?

Non, cette exception serait fondée sur une théorie inexacte de l'accent. L'accent ne réclame pas nécessairement un appui rythmique, et ici, le *sol* étant la note la moins importante de cette cadence, puisque parfois on le supprime, il est inutile de le prendre pour soutien de la mélodie. Par ailleurs, dans la marche binaire le mot *María* est



accentué aussi parfaitement qu'il peut l'être, puisqu'il est *rythmé ;* cette disposition a le précieux avantage de conserver l'unité entre les cadences de notre première série. Cette considération, de nature purement artistique, prendra plus de force à mesure que nous avancerons dans l'étude des diverses cadences. Il n'y a donc pas, pour l'amour d'une fausse conception de l'accent latin, à briser l'harmonie de ces cadences et à en sacrifier l'unité.

Deuxième série des cadences *C : Dix syllabes* (deux textes).



Si nous comparons ces deux phrases, nous constatons :

a) Leur concordance mélodique parfaite ;

b) Leur concordance rythmique très exacte pour les syllabes 10, 5, 4, 3, 2, 1 ;

c) La discordance rythmique sur les syllabes de récitation 9, 8, 7, 6 : la place des épisèmes n'est plus la même dans les deux portées.

Ces différences doivent être expliquées.

Il n'y a pas de difficulté pour le membre *Fílium,* etc.

Après l'intonation (*Fí-10*), l'ictus, au lieu de se poser, selon la règle ordinaire, sur le *la-9* le plus proche, est reporté une syllabe plus loin, sur le *la-8*. Ce changement, on le sait, est motivé par la forme dactylique du mot *Fílium :* la voix, entraînée et soutenue par la syllabe brève *li,* glisse jusqu'à la syllabe finale *um,* et s'y repose : la fin du mot et la fin du rythme coïncident, rien de mieux.

Vient ensuite le mot *Déi-7-6* qui, lui aussi, se trouve tout naturellement *rythmé,* et l'on atteint ainsi les cinq syllabes de cadence ; elles reçoivent le rythme déjà fixé pour les cadences C, 1re série.

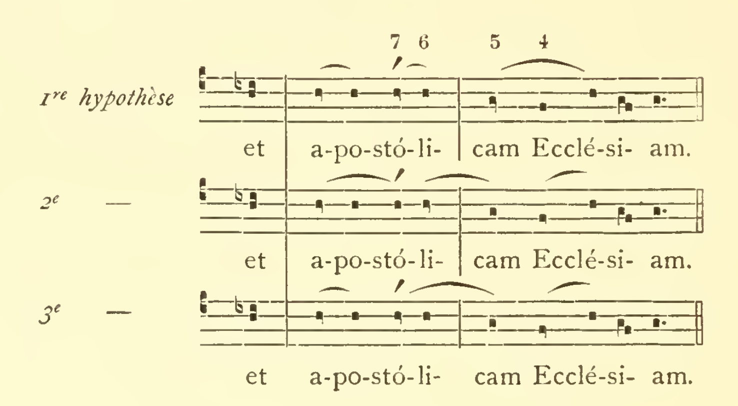
Le membre *et apostólicam* présente plus d'incertitude et de difficulté. Toute la différence porte sur les syllabes 9, 8, 7, 6.

L'épisème, note 9, reprend sa place ordinaire sur la syllabe qui suit le *podatus,* parce que la disparition de la forme dactylique rend sa rigueur à la règle expliquée ci-dessus (p. 141).

Par suite de son voisinage avec la syllabe ictique *a-9,* la syllabe *po-8* ne peut recevoir d'ictus.

Restent à rythmer les syllabes *stó-li-cam Ec-* (7 6 5 4). Pour laisser plus de liberté à toutes les hypothèses, nous supposons même que la syllabe *Ec-4,* la quatrième de la cadence, pourrait ne pas recevoir l'épisème.

Trois hypothèses rythmiques sont alors possibles :



Première hypothèse. — *Rythmer* un mot est si tentant pour le musicien grégorien, que la pensée de *rythmer* le mot *apostólicam* lui vient tout d'abord : c'est l'idée-mère de cette première hypothèse. Ce mot est *rythmé* selon tous les principes des mots *dactyliques isolés.* (Cf. 3e principe *b,* p. 102.)

a) Sur la syllabe 7, concordance de l'accent tonique *stó* et du touchement rythmique ;

b) Sur la syllabe 5, concordance de la finale *cam* du mot avec l'appui rythmique.

Tout semble marcher à souhait.

Malheureusement tout cela a été réglé sans tenir compte de la mélodie, de ses notes essentielles, de ses notes secondaires. Or, l'ictus de la syllabe 5 coïncide avec le *sol*

reconnu précédemment note secondaire, inapte à recevoir un appui rythmique. Les notes fondamentales, tonales, de la mélodie sont les *la* du récitatif et le *fa-4*; le *sol-5* disparaît, ne l'oublions pas, lorsque le texte l'exige. Lui attribuer un appui rythmique, c'est donc lui donner une importance que son rôle mélodique ne comporte pas. Cette hypothèse a le grave défaut de changer l'organisme habituel de cette mélodie et le rythme de la cadence musicale.

Nous sommes ici en présence d'un de ces conflits entre paroles et musique dont nous avons parlé plus haut : le mot dactylique voudrait être *rythmé,* la mélodie ne le permet pas. Le rythme de cette première hypothèse favorise le mot aux dépens de la mélodie; il nous semble que *dans le cas présent,* la mélodie en est quelque peu dénaturée. Essayons autre chose.

La deuxième hypothèse est une tentative de conciliation entre la mélodie et le mot : elle conserve le sentiment mélodique en plaçant les ictus, non sur le *sol-5*, note secondaire, mais sur le *la-6* et le *fa-4*, notes principales.

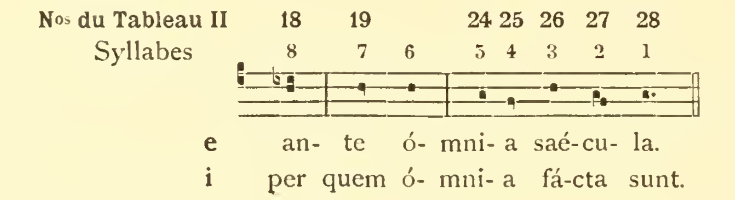
D'autre part, elle accorde quelque chose au mot *apostólicam;* à la vérité, elle ne le *rythme* pas, mais elle essaye de sauvegarder le lancé naturel de l'accent latin, en le plaçant au levé du *rythme;* et, pour obtenir ce résultat, elle n'hésite pas à placer un ictus sur la pénultième brève et faible : *la-6* syllabe *li.*

En soi, cette place n'a rien de contraire à la nature de l'appui rythmique, qui peut s'adapter à toutes les syllabes ou notes, même les plus faibles, les plus légères, même aux notes liquescentes, *même aux silences*, et cela aussi bien en musique moderne qu'en chant grégorien. Car, on ne saurait trop le répéter, l'*appui rythmique*, par lui-même, n'appartient pas à l'*ordre dynamique,* mais à l'*ordre purement rythmique* — élan et repos — il est essentiellement appui, repos du rythme : sa force ou sa faiblesse lui viennent d'ailleurs. S'il s'agit de chants syllabiques, comme ici, sa valeur dynamique lui vient de la nature dynamique des syllabes qui le supportent : il est fort, s'il coïncide avec une syllabe accentuée; faible, s'il s'appuie sur une faible, pénultième brève ou finale de mots.

Or, c'est précisément dans le jeu libre et indépendant de ces deux ordres, dynamique et cinématique, que consiste l'une des plus grandes beautés de la mélodie grégorienne. Vouloir la soumettre à l'empire de la force, c'est l'écraser, c'est l'encuirasser de fer et d'acier.

La troisième hypothèse est conçue dans le même esprit que la précédente : elle est en tout semblable, sauf qu'elle recule sur la syllabe accentuée *stó-7* l'épisème qui se trouvait sur la pénultième *li-6*. Ce changement sera du goût des modernes; il peut être concédé. Les appuis rythmiques tombent sur les notes musicalement essentielles, c'est l'important. Le seul inconvénient qui résulte de cet arrangement — si inconvénient il y a, car le mouvement général rapide de la phrase le corrige — c'est que le mot *apostólicam* n'est pas rythmé, sa finale n'a plus d'appui. Ce traitement des mots est très légitime *au centre des phrases :* là, le mot n'est qu'un élément secondaire qui doit se plier aux exigences de la phrase musicale. C'est ce rythme qui a été adopté, par concession pour les modernes.

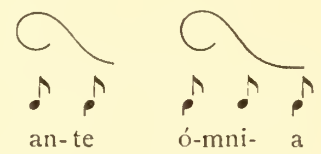
Troisième série des cadences *C* : *Huit syllabes* (deux textes).



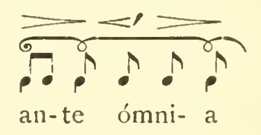
Le rythme marqué ci-dessus se justifie ainsi :

Après le *podatus-8* vient immédiatement l'ictus rythmique sur la note 7 ; c'est sa place normale. Il a été expliqué plus haut comment le sentiment musical réclame un appui aussitôt après l'effort du *podatus;* de plus, cette note 7 coïncide avec une syllabe finale de mot, au moins pour *ante* : c'est toujours une satisfaction de *rythmer* un mot.

Mais ici se présente un nouveau conflit, non plus entre *paroles et musique,* mais entre *mot et mot.* Nous l'avons annoncé p. 103. Le rythme individuel de chacun des mots *ante* et *ómnia* est le suivant :



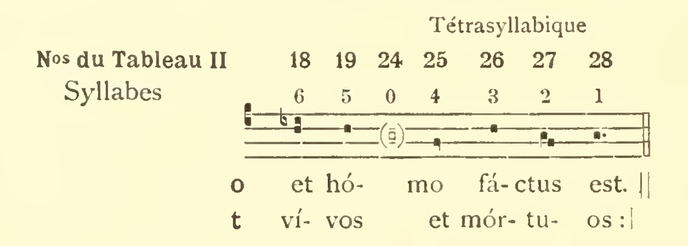
S'ils se trouvent réunis, comme ici, la voix, après un premier repos sur *te,* se heurte à l'ictus de la syllabe *ó* : lequel de ces deux appuis va disparaître? A notre avis, le dernier. Nous préférons maintenir l'ictus sur la syllabe *te,* franchir la syllabe *ó* accentuée et aller nous appuyer sur la finale du mot dactylique et *rythmer* ainsi les deux mots :



d'autant plus que le rythme, en franchissant l'accent, *ne lui enlève pas son caractère ;* car il est capital de comprendre que le jeu de l'intensité s'exerce, *se meut librement dans le rythme, à travers les élans et les repos rythmiques, mais sans en dépendre.*

La seconde cadence i), *per quem ómnia,* se rythme comme la précédente.

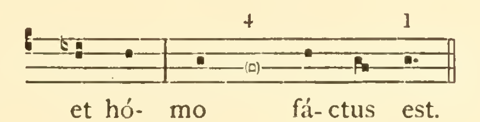
Quatrième série des cadences *C* : *Six syllabes* (deux textes).
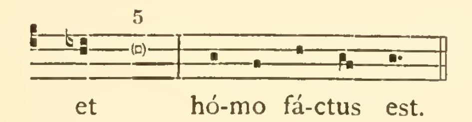


Il ne nous reste plus que les deux cadences *syncopées,* dans lesquelles le *sol*-5 tombe, faute de syllabes.

Il faut remarquer d'abord comment est faite cette adaptation d'un texte trop court à une mélodie préexistante ; le procédé est pour nous plein d'enseignements.

Pourquoi le compositeur n'a-t-il pas chanté, en supprimant le *fa-4* :



ou encore, en supprimant le *la*-5 :



sinon parce que les deux notes supprimées, *la* et *fa,* lui semblaient essentielles et que le *sol* au contraire lui paraissait accidentel ?

Mais une difficulté se présente pour le rythmicien. Dans les cadences C étudiées jusqu'ici, ces deux notes *la*-5 et *fa-4,* séparées par le *sol,* supportaient toujours, l'une et l'autre, un ictus rythmique ; or les voici côte à côte dans cette quatrième classe : laquelle des deux portera l'épisème ? Encore un petit conflit de préséance qui s'élève, *entre notes* cette fois.

Pour le régler, il suffira peut-être de recourir aux textes, essayons.

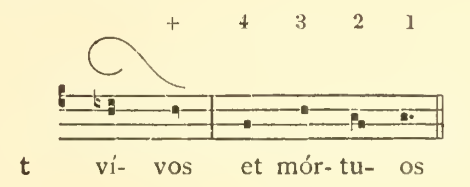
Deux textes s'adaptent à l'intonation mélodique ; ils diffèrent par la forme des mots, par la place des accents :

o et hómo *(fáctus est)*
t vívos et *(mórtuos)*

car il ne s'agit que des trois premières syllabes.

Or, si nous appliquons à la mélodie chacun de ces textes, pris à part et en dehors de toute autre considération, nous ne les traiterons pas de la même manière.

Le texte *vívos et* sera ainsi rythmé :
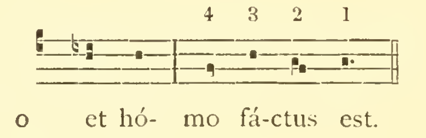


parce que la voix tend naturellement à s'appuyer sur la finale du mot *vívos,* afin de le *rythmer.* D'autre part, le même appui nous est suggéré par la seule forme musicale, nous l'avons dit plusieurs fois. Texte et musique nous invitent donc à ce rythme. Si on

s'arrêtait là, tout serait réglé ; mais la voix doit achever la cadence, elle continue donc et franchit, *sans s'y reposer, le fa-4, note ictique invariable de toutes les grandes cadences C* étudiées jusqu'ici. N'y a-t-il pas là un réel inconvénient, j'allais dire un désordre? On peut répondre qu'en effet il y a inconvénient à s'écarter du rythme habituel de ces cadences, mais que, dans un règlement de conflit, un petit sacrifice doit toujours être demandé à l'un ou à l'autre parti, quelquefois aux deux, et qu'après tout, *rythmer* le mot *vívos* est un avantage qui peut balancer le défaut accidentel d'*unité rythmique* entre toutes ces cadences.

Cette réponse est spécieuse, nous l'examinerons dans un instant.

L'autre texte, également pris en soi et indépendamment de tout ce qui l'entoure, aimerait à être rythmé ainsi :



Cette deuxième manière, dès le début, semble défectueuse, car la voix ne s'appuie pas après le *podatus ;* mais cette petite surprise est aussitôt rachetée par une satisfaction très appréciable : la voix ne néglige cet ictus musical que pour atteindre la deuxième syllabe du mot *hómo,* sur laquelle elle se pose.

Dans chaque texte, les deux mots *vívos* et *hómo* sont donc *rythmés,* et la marche mélodique se trouve fort bien réglée.

Et cependant nous nous sommes décidés à ne donner qu'un même rythme — le dernier — à ces deux textes. Pourquoi?

Pour cette raison majeure que l'intérêt individuel doit s'incliner devant l'intérêt général, et que le rythme d'un mot isolé doit céder devant le rythme d'une cadence entière, surtout d'une grande cadence. En effet, la satisfaction de *rythmer* le mot *vívos,* si légitime soit-elle, ne va pas jusqu'à sacrifier, même en passant, l'*intégrité rythmique de cette cadence musicale* qui, sous sa forme dactylique ou spondaïque, revient dix-sept fois dans le cours du *Credo.* Son retour, comme celui d'une rime ou d'une assonance dans la poésie, ou celui d'un *cursus* dans l'antique prose grecque et latine, est attendu, désiré et, lorsqu'il arrive, goûté avec le plus grand plaisir. Cet heureux arrangement de sons et de rythme ainsi ramenés à la fin des phrases, est un des charmes de cette longue pièce. Il n'y a pas jusqu'aux croisements de ces formes dactyliques ou spondaïques, qui ne lui ajoutent encore un attrait de plus. Il est, en outre, un puissant élément d'unité pour toutes les parties de cette large et libre psalmodie : il établit entre elles un agréable concert, une harmonie douce et simple, pleine d'une saveur antique et grégorienne.

Mais pour obtenir ce résultat, une condition est indispensable : la conservation intégrale, constante de toutes les formules de ce *cursus musical.* C'est ce qui a été fait.

§ 2. — Demi-cadence spondaïque *B*.

La demi-cadence B, à laquelle il faut revenir, ne s'écarte pas de cette harmonie générale dont on vient de parler : elle a sa forme particulière de demi-cadence, mais, avec un art exquis, l'auteur, en la créant, a su lui conserver avec les grandes cadences C et D une ressemblance, un air de famille que l'on reconnaît dès la première audition ; à défaut d'audition, c'est ce qu'il faut montrer à l'instant.

En voici le tableau complet :

TABLEAU XII

Demi-cadences spondaïques *B*.

Nos du Tableau II		18	19	20 4	21 3	22 2	23 1
1	a	Pá-	trem o-	mni-	pot-	én-	tem,
2	g		de	Dé-	o	vé-	ro.
3	p	sub	Pón- ti-	o	Pi-	lá-	to
4	r	se-	cún-	dum	Scri-	ptú-	ras.
5	s	sé-	det ad déx-	te-	ram	Pá-	tris.
6	v	et	vi-	vi-	fi-	cán-	tem :
7	y	et	conglo-	ri-	fi-	cá-	tur :

Sans plus tarder, il importe de fixer la nature de cette cadence : est-ce une *grande* cadence ou une *demi*-cadence ?

Elle se trouve, quatre fois sur sept, suivie d'une demi-barre dans l'édition vaticane, et trois fois, lignes 2, 4 et 5, d'une double barre. C'est bien en cette qualité de demi-cadence qu'elle apparaît au *Credo* pour la première fois sur le mot *omnipoténtem*, ce qui est déjà une indication assez significative de sa valeur. Il n'y a aucun doute, non plus, que ce ne soit en cette même qualité qu'elle revienne aux lignes 3, 6 et 7 du présent tableau : le texte littéraire en est un garant.

Or on peut, en chant grégorien, et en toute musique, je crois, poser avec assurance ces deux règles générales :

Une cadence reconnue *imparfaite* au point de vue mélodique et rythmique, ne peut jamais devenir une cadence complète, parfaite ;

Au contraire, une cadence *parfaite* peut se prêter, s'abaisser, pour ainsi dire, au rôle de demi-cadence.
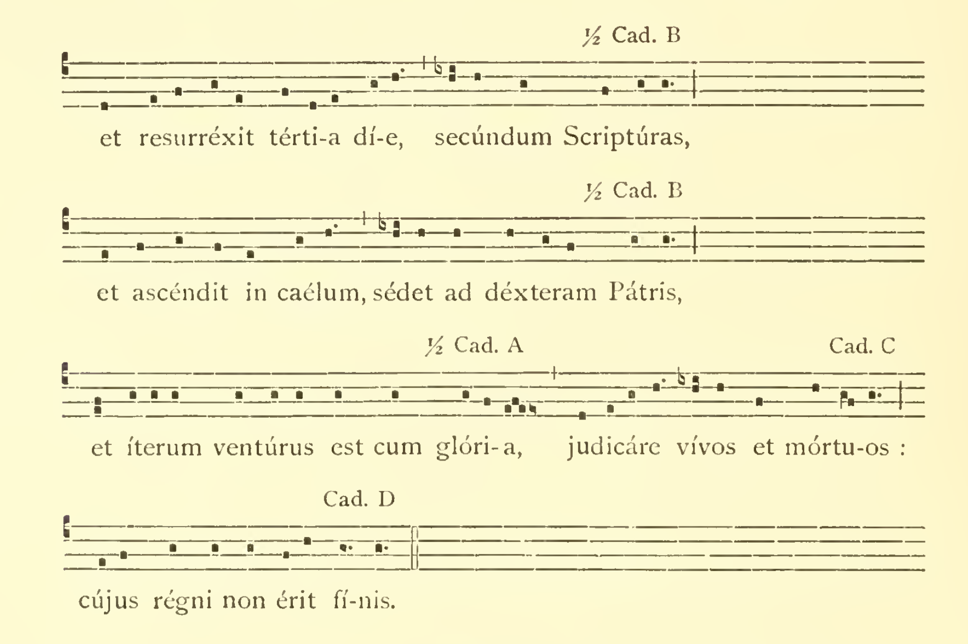
L'oreille, les faits, le bon sens, s'accordent pour appuyer et justifier ces deux règles ; qui peut le plus peut le moins.

Les trois doubles barres après la demi-cadence B — lignes 2, 4, 5 — n'indiquent donc pas nécessairement une grande cadence, une fin de phrase ; de fait, elles sont uniquement l'indice d'un changement de chœur dans un chant alternatif. Elles correspondent peut-être à la ponctuation actuelle du *Missel* ou du *Graduel* romains, mais non à celle que l'auteur avait en vue au moment où il ponctuait le texte du *Credo* au moyen de ses différentes cadences musicales.

Ainsi la cadence *de Déo véro* — ligne 2 — n'était, dans sa pensée, qu'une demi-cadence ; encore aujourd'hui elle pourrait sans inconvénient être suivie d'une demi-barre. La phrase complète ne se terminait alors qu'avec les mots *ómnia fácta sunt*, qui amènent la grande cadence C. Au reste nous reviendrons plus au long sur cette phrase, à la fin de cette étude.

Quant aux cadences *secúndum Scriptúras* et *déxteram Pátris*, on peut les considérer, musicalement, malgré les doubles barres et les points qui les suivent, comme des cadences imparfaites ponctuant une longue phrase littéraire et mélodique qui comprendrait les articles de foi relatifs à la résurrection, à l'ascension et au dernier avènement de Notre-Seigneur.

Voici comment se composerait cette phrase :



Cette unique phrase n'a que cinq cadences bien sensibles :

La première *Scriptúras*, demi-cadence B ;

La deuxième *Pátris*, demi-cadence B ;

La troisième *glória*, demi-cadence A ;

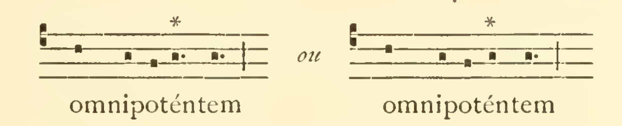
La quatrième *et mórtuos*, cadence C abaissée au rôle de demi-cadence ;

La cinquième *non érit fínis*, grande cadence D qui termine la phrase.

Toutes les cadences B avaient donc pour le compositeur un caractère d'imperfection ; pour nous, l'impression qu'elles laissent est suspensive, appellative, elles demandent une suite.

Ce fait est important à constater : il est un élément positif, capable d'éclairer le rythmicien sur un point assez difficultueux, je veux parler de la valeur *quantitative* du dernier accent tonique ; car il s'agit de cadences spondaïques.

Faut-il allonger cet accent jusqu'à le doubler, comme nous le ferons pour le dernier accent de la cadence D, ou lui attribuer seulement *un temps simple ?*

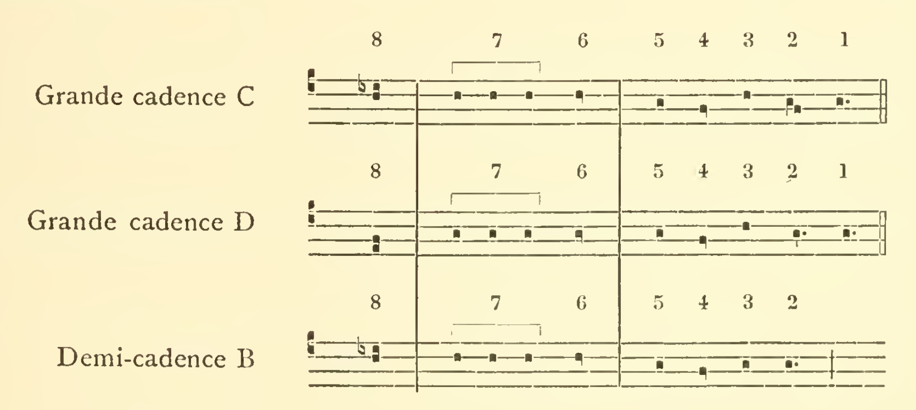


C'est la première décision à prendre ; de la valeur *quantitative* de cet accent dépend la place des notes ictiques dans le reste de la cadence.

On voit par le Tableau XII qu'*un temps simple* a été donné à cet accent. Deux raisons principales nous ont déterminé à agir ainsi :

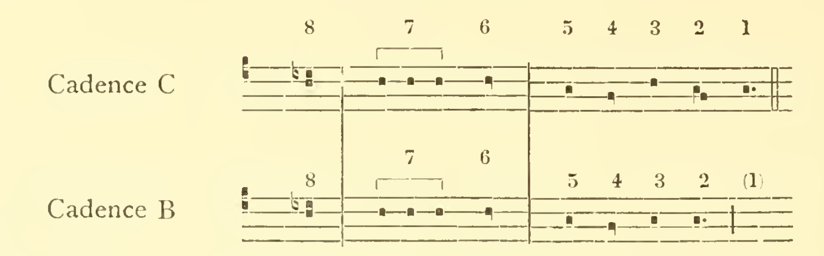
1° Raison d'unité rythmique entre les diverses cadences ; 2° raison d'une bonne et latine accentuation d'un spondée.

1° *Raison d'unité rythmique entre les cadences.* L'étroite affinité qui relie les grandes cadences C et D et la cadence imparfaite B a déjà été indiquée transitoirement ; il importe de les rapprocher de nouveau.



On vient de dire que les cadences C et D sont les formes, dactylique et spondaïque, d'une même cadence. La demi-cadence B est de la même famille : elle tient de l'une et de l'autre mais elle est écourtée.

Sa ressemblance est plus frappante avec la cadence C.



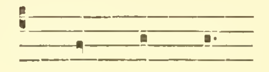
En C et en B, même intonation, même récitation, même descente mélodique *la sol fa*. Ici seulement les deux cadences se séparent un instant pour se retrouver aussitôt et se terminer ensemble sur le *sol*.

L'unité, j'allais dire l'identité mélodique de ces deux motifs entraîne naturellement leur unité, leur identité rythmique ; car aucune circonstance accidentelle ne vient ici contrarier l'application de cette règle générale.

On s'explique dès lors la place donnée aux ictus dans la cadence B. Par là même aussi est fixée la valeur quantitative de l'avant-dernier accent : la note d'accent *sol-3* ne peut ni être doublée, ni recevoir un touchement rythmique, parce qu'elle suit immédiatement le *fa-4*, note ictique immuable dans toutes les cadences de cette famille. La syllabe tonique se trouve au levé du rythme, elle n'en est que mieux accentuée.

2° *Raison d'une bonne accentuation.* Cette accentuation légère, si conforme à la nature de l'accent latin, est précisément la deuxième raison qui nous a déterminé à adopter cette marche rythmique. Cette marche, basée sur la nécessité d'une parfaite unité rythmique entre les cadences C, D, B, se trouve, en même temps, en concordance avec un des principes exposés ci-dessus au sujet de l'exécution des cadences spondaïques.

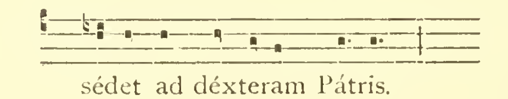
La cadence B appartient à cette forme musicale dont les deux dernières notes à l'unisson, *sol-sol*, sont plus élevées que la note précédente *fa*.



(Cf. Principe 8, cadence spondaïque, première forme, deuxième classe, p. 105.)

Or, le principe auquel nous faisons allusion dit que, dans les *cadences montantes*, *l'allongement de l'accent tonique est ordinairement prohibé.* C'est bien le cas pour la cadence B, comme l'ont prouvé l'étude du contexte musical et la comparaison des trois cadences.

L'allongement de l'accent, sept fois répété dans le cours du *Credo*, en troublerait l'économie rythmique et donnerait à la cadence B une apparence de grande cadence que sa constitution mélodique repousse avec évidence. La voici avec l'allongement de l'accent :

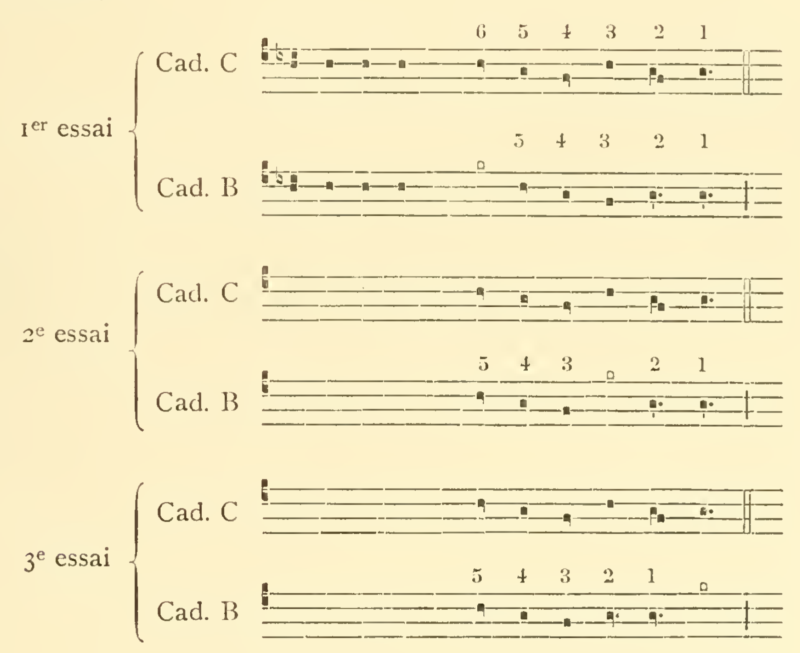


Pris isolément et en lui-même, ce rythme, sans aucun doute, ne saurait être rejeté ; il en est tout autrement dès qu'on le rapproche des cadences sœurs avec lesquelles il doit être en pleine harmonie.

Pour inculquer des vérités esthétiques de cette sorte dans l'esprit et le sentiment des lecteurs, le moyen le plus efficace serait l'audition. La démonstration écrite d'une œuvre artistique musicale est nécessairement froide, incolore, imparfaite ; pour la compléter, il faudrait un enseignement oral, chantant et vivant, auquel, nous le savons par expérience, aucun musicien de race ne peut résister. Mais il faut se contenter du possible, et puisque l'audition, moyen principal et définitif de persuasion, fait défaut ici, ingénions-nous à trouver une manière de rendre *visible* l'incohérence de la cadence B avec ses sœurs C, si on double son dernier accent. La *vision* remplacera peut-être l'*audition*.

Doublons le dernier accent de la cadence B, puis mettons-la en regard de la cadence C, qui lui est le plus apparentée. De quelque manière qu'on s'y prenne, toujours le rythme et la mélodie se contredisent et clochent misérablement.

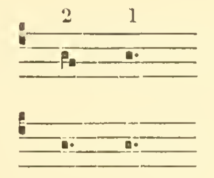
Voici trois essais :



Partout d'abord, dans ces trois essais, l'ictus fait défaut sur la note *fa-3* de la cadence B, et c'est là le vice capital de ce système : le doublement de la note accentuée fait aussitôt tomber l'ictus de la note *fa-3* qui précède immédiatement.

Ce n'est pas tout.

Que si, *comme au premier essai*, vous faites correspondre les deux dernières syllabes afin d'unifier la fin des deux cadences :



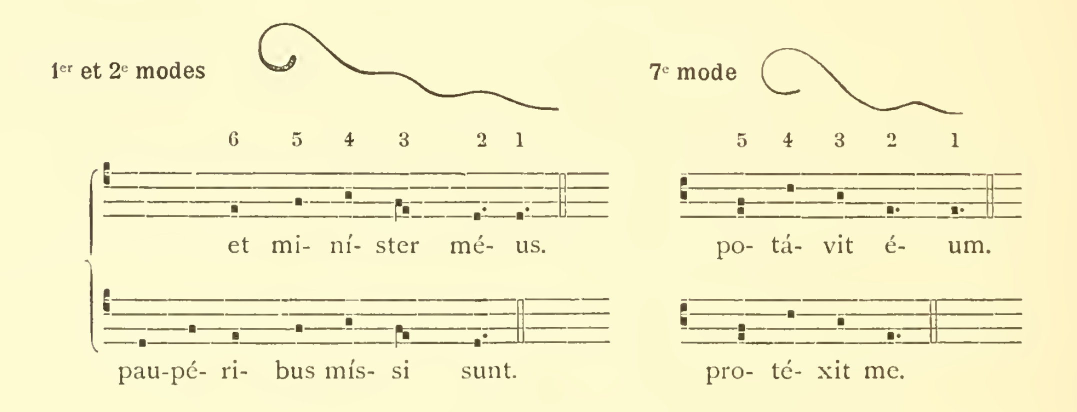
aussitôt, les notes centrales, *la-6, sol-5, fa-4,* ne se rencontrent plus au même point de la cadence, les chiffres ne correspondent plus : les mêmes notes sont surmontées de chiffres différents : il y a heurt, cahotement; car ce qui, *à l'œil,* n'est plus harmonieux, ne l'est pas davantage *à l'oreille.*

Que si vous voulez, *comme au 2e essai,* faire concorder à la fois ces trois notes centrales*, la-6, sol-5, fa-4,* et les deux dernières syllabes, vous ouvrez au milieu de votre cadence un hiatus désagréable à l'œil et plus encore à l'oreille.

Que si, *comme au 3e essai,* vous remplissez cet hiatus en rapprochant les deux dernières syllabes des trois premières, toute cette fin se trouve bouleversée par le déplacement des ictus rythmiques.

Non, toutes ces combinaisons sont illusoires et destructives de l'harmonie générale qu'il faut sauvegarder. Il n'y a, en réalité, qu'un seul moyen de maintenir l'unité rythmique de cette cadence B avec l'ensemble de la pièce : c'est de ne donner qu'un seul temps au dernier accent tonique. Aussitôt tout rentre dans l'ordre : mélodie et rythme s'écoulent doucement jusqu'à l'avant-dernière note *sol-2.* Là seulement on s'aperçoit qu'une note manque, la dernière *sol-1* ; mais cet effet est voulu par le compositeur, et c'est lui qui donne l'impression de cadence imparfaite; le rythme est abrégé, écourté, il n'est pas boiteux ; la mélodie fait un pas de moins, elle n'a posé qu'un pied, pour ainsi dire, elle est encore en marche, ce n'est qu'avec les grandes cadences C, D qu'elle posera les deux pieds sur les deux notes doubles à l'unisson qui les caractérisent.

Ce légitime procédé d'abrègement, qui ne ressemble en rien aux médiantes rompues du moyen âge, est assez fréquent dans les mélodies grégoriennes; en voici des exemples pris au hasard dans l'Antiphonaire.



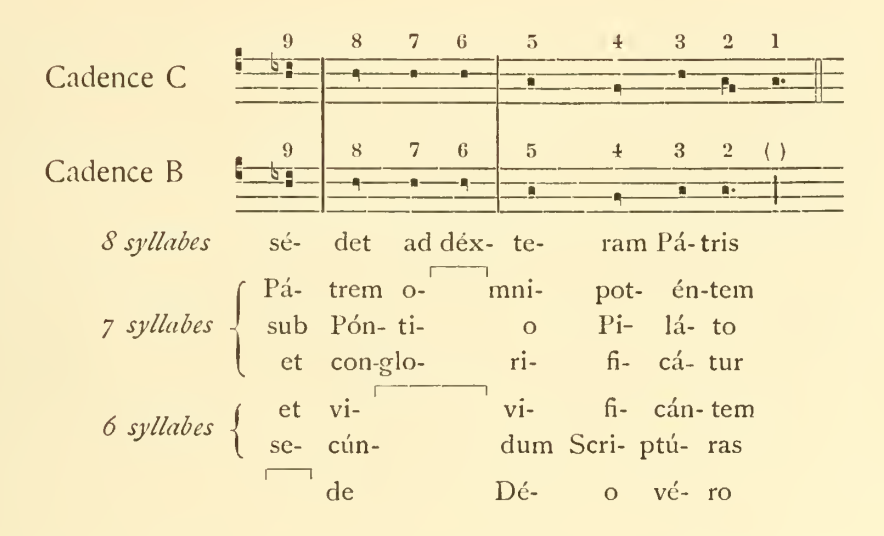
Les deux notes finales à l'unisson sont *deux thésis.* L'avant-dernier son 2 est toujours, dans ce cas, une première thésis sur laquelle la voix se pose et sur laquelle elle pourrait rester définitivement. Mais, pour que ce repos soit plus complet, surtout dans les cadences parfaites, la voix rebondit légèrement sur cette note, fait un pas de plus et se repose décidément sur le même son. Il est donc permis de terminer sur la note thétique 2, soit pour dessiner une cadence imparfaite, comme dans le *Credo,* soit à cause de la forme

spéciale des paroles, comme dans les exemples ci-dessus tirés de l'Antiphonaire. Dans tous ces cas rien d'essentiel ne manque à la mélodie.

La demi-cadence B, ainsi rythmée, est plus accusée en tant qu'imparfaite, plus légère, plus gracieuse; elle n'arrête pas le cours de la récitation; on la distingue nettement des grandes cadences C et D. Celles-ci sont annoncées par un léger retard qui, en s'augmentant peu à peu jusqu'au dernier accent, le double tout naturellement. La cadence B, imparfaite, alerte et vive, ne réclame aucun ralentissement; son accent tonique final, élancé, bref, transitoire, reflète lui-même le caractère de la cadence dont il fait partie.

En résumé, le goût, l'esthétique, la grammaire, la musique, s'accordent pour ne pas allonger cet accent.

Ceci fixé, toute la rythmique du deuxième membre avec cadence B est facile à déterminer. L'identité est complète avec la cadence C.



Il n'est besoin, je crois, d'aucune explication, celles qui ont été données au sujet des cadences C suffisent.

Ces analyses minuscules sembleront bien mesquines à quelques-uns, et cependant, sans elles, il serait impossible de pénétrer les raisons dernières des beautés de l'art grégorien, impossible de les réaliser dans l'exécution. Les procédés employés ici par le compositeur sont des plus simples, ils n'en ont pas moins produit une grande chose : l'*unité*. Or, l'*unité mélodique et rythmique* de ces cadences, que nous venons d'exposer si lentement, est une des causes principales qui donnent à la récitation chantée de notre *Credo* catholique cette harmonie à la fois grave et mystérieuse, cette régularité ferme, cette sérénité, cette noblesse d'allure, qui conviennent à l'expression publique de notre foi.

CHAPITRE IV

Troisième membre mélodique.

Article I. — Analyse mélodique du troisième membre.

Pour bien comprendre le rôle de ce troisième membre dans l'ensemble du *Credo*, il est bon de le placer dans son cadre, c'est-à-dire de le mettre en contact immédiat avec les membres mélodiques qui l'amènent.

Le Tableau XIII va nous donner cette vue d'ensemble.

TABLEAU XIII. — Vue d'ensemble

Premier membre

Classe	N°		Intonation (2 3 4)	Récitation sur le *Sol*. (5)	6 7 8	Cadence A (9 10 11)
1re Classe : Cadence D *pentésyllabique*.	1	t-u	Et	í- te- rum ven-tú- rus est cum	. . . . .	gló- ri- a,
	2	v-x	Et in	Spí- ri- tum Sán-ctum, ...	. . . . .	Dó- mi- num,
	3	y-z	Qui cum	Pá- tre et	. . . . .	Fí- li- o
	4	a-b				Cré- do
	5	j-k-l	Qui pro- et pro- pter	pter nos . . . . (nó-)	. . . .	hó- mi- nes, nó- stram
	6	e-f	Et ex	(Pá-)	. . . . .	Pá- tre
2e Classe : Cad. D *tétrasyll.*	7	bb	Con-	fí- te- or	únum ba-	ptí- sma
	8	cc	Et ex-	. . . .	. . . . .	spé- cto

Quelques mots seulement sur la disposition générale de ce Tableau ; il n'est qu'une reproduction réduite des Tableaux I et II.

Les trois premières lignes sont particulièrement intéressantes, parce qu'elles nous montrent la marche mélodique des trois membres se développant dans toute son ampleur.

C'est d'abord le premier membre, n°s 2-11 : intonation, récitation, cadence A ; puis l'incise de liaison, n°s 12-17, qui, d'un élan rapide, s'élève jusqu'au deuxième membre ; celui-ci se déroule régulièrement et amène enfin le troisième membre, n°s 3, 4, 5, et la cadence D, n°s 29 à 33.

Il y a quelques exceptions à ce développement.

Ligne 2. — L'incise de liaison manque.

Ligne 4. — Il ne reste du premier membre que les notes *sol-mi* sur le mot *Credo.*

---

de la Cadence *D.* (Deux classes.)

Incise de liaison	Deuxième membre			Troisième membre		
	Int.	Récitation sur le *La*	Cadences B et C	Intonation	Récitation sur le *Sol*	CADENCE D
12 13 14 15 16 17	18	19		3 4	5	29 30 31 32 33
. . . ju-di- cáre	ví-	vos	et mór-tu- os : Cad. B	cú- jus	régni	non é- rit fí-nis.
. . . .	et	vi-	vi- fi- cántem : Cad. B	qui ex	Pá-tre Fi-li-	ó- que pro- cé-dit.
si- mul ado- rátur	et	conglo-	ri- fi- cá- tur : Cad. B	qui lo-	cú- tus	est per Prophé-tas.
in ú-num Dé-um,	Pá-	trem o-	mni-pot- éntem,	fa-	ctó- rem	caé- li et térrae,
. . . .	. .	. . .	. . . . Cad. C	*(stram)* sa-	lú- tem de-	scén- dit de caé-lis.
. . . . . nátum	an-	te ó-	mni- a saécu-la.			Dé- um de Dé- o,
in re-mis-si- ónem	. .	. . .	. . . .	. . . .	. . . . . .	pec- ca- tó- rum.
re- sur-recti- ónem	. .	. . .	. . . .	. . . .	. . . . . .	mor- tu- ó-rum.

Ligne 5. — L'organisation est un peu différente : le premier membre, répété deux fois, est suivi immédiatement du troisième membre complet : *salútem descéndit de caélis.*

Ligne 6. — Après les deux premiers membres, apparaît soudain la cadence D du troisième, *Déum de Déo,* comme un début de phrase, si l'on en croit la double barre qui précède dans l'édition vaticane.

Lignes 7 et 8. — Elles sont ainsi composées : premier membre et incise de liaison après laquelle on trouve la cadence D sous sa forme *syncopée* (aphérèse) tétrasyllabique. Le deuxième membre fait entièrement défaut, ainsi que l'intonation et la récitation du troisième.

L'*intonation* et la *récitation* de ce troisième membre ont été analysées ci-dessus en même temps que celles du premier, il ne reste plus à étudier que la cadence D.

Elle se présente *huit fois :*

Six fois sous la forme *complète pentésyllabique,* lignes 1 à 6 du précédent Tableau : c'est la première classe ;

Deux fois sous la forme *syncopée* ou *tétrasyllabique,* lignes 7 et 8 : c'est la deuxième classe.

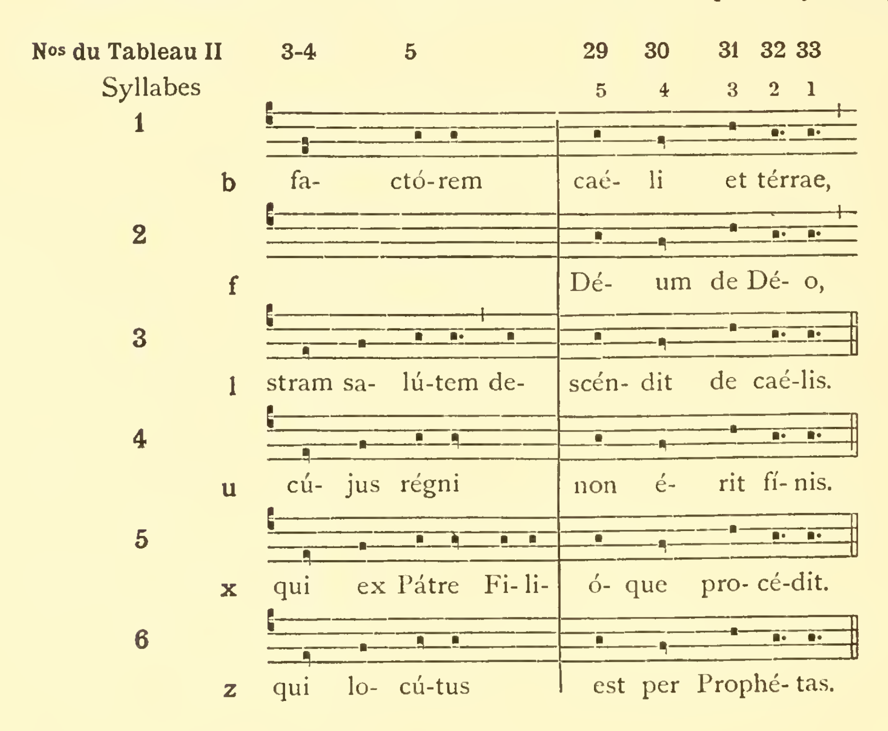
Nous allons examiner séparément le rythme de ces deux formes de cadences.

Article II. — Analyse rythmique du troisième membre.

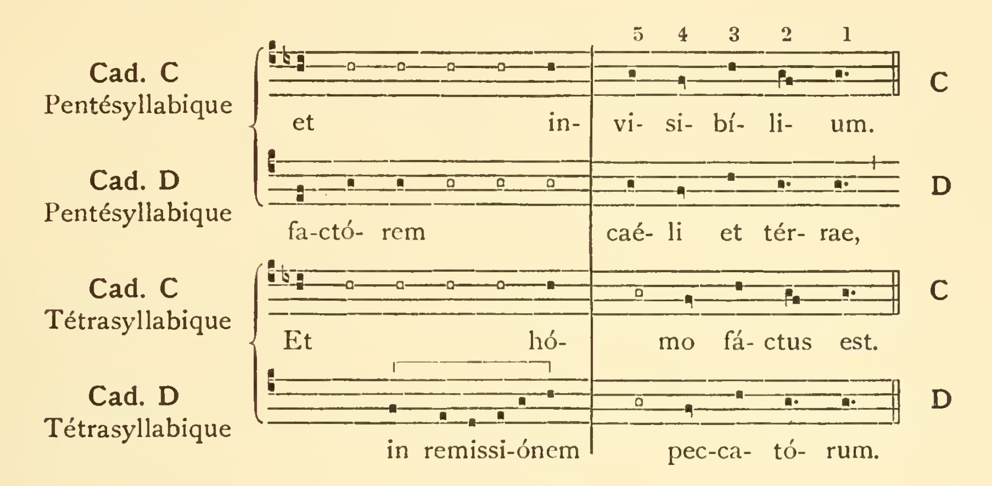
§ 1. — Grande cadence spondaïque *D.*

1re Classe : *Forme complète, pentésyllabique.*

TABLEAU XIV. — Cadence *D.* 1re Classe : pentésyllabique.

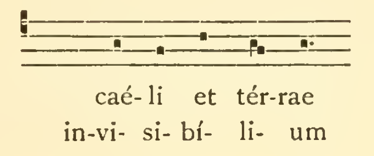


La cadence D n'est que la forme spondaïque de la cadence dactylique C : leur rapprochement nous en a déjà persuadés.

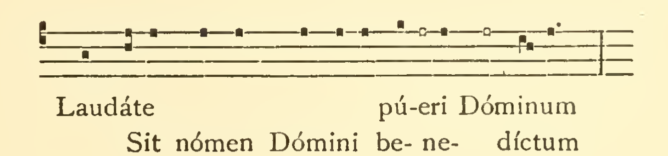


Cette identité ressort de l'ensemble des deux cadences ; elle est aussi confirmée par ce fait : lorsqu'il y a pénurie de syllabes, la note qui tombe est la même dans les deux cadences, c'est le *sol*-5.

Leur ressemblance est telle, qu'au XIIIe siècle, dans quelques manuscrits, elles ont été uniformes : la cadence dactylique a été employée pour tous les textes ; c'était la même dans le *Liber Gradualis* de Solesmes (1883 et 1895).



Lorsque nous disons que ces clausules C et D sont des formes diverses d'une même cadence, nous ne voulons pas dire cependant qu'elles s'échangent l'une l'autre, selon les variétés du texte, comme dans une psalmodie ordinaire, où *la même récitation* amène invariablement *la même cadence* sous une forme dactylique ou spondaïque.
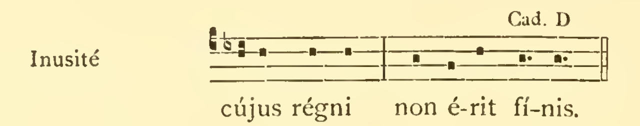


Non, dans notre *Credo*, chacun des motifs mélodiques C et D a sa psalmodie spéciale :

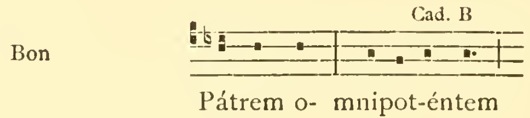
Toutes les cadences *dactyliques* C sont introduites par l'intonation *la-si* et par la récitation sur le *la* (Tableau XI de cette cadence, p. 140) ;

Les cadences *spondaïques* D — 1re classe — le sont par l'intonation *mi-fa* et la récitation sur le *sol*, sauf l'exception déjà signalée (Tableau XIII, ligne 6, — XIV, ligne 2).

En sorte qu'on ne trouvera jamais la cadence D précédée de la récitation *la* :

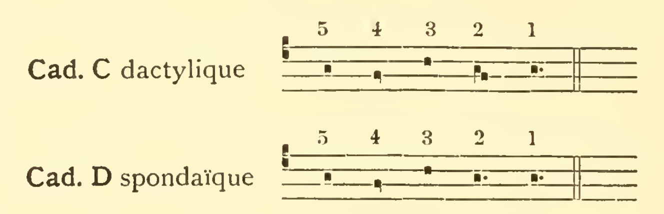


Si la récitation sur le *la* amène un texte *spondaïque*, c'est la cadence musicale B qui lui est adaptée :



Et par contre, cette demi-cadence B n'est jamais introduite par le *sol*, on le sait déjà.

De l'étroite parenté *mélodique* entre les cadences C et D on peut légitimement conclure à une parenté *rythmique* parfaite. Les épisèmes rythmiques se placent donc ainsi :

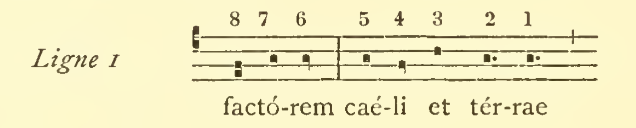


Sol-1 : la dernière note de la cadence sera longue en vertu de la règle *mora ultimae vocis* (notre principe 6[e], p. 104).

Sol-2 : note d'accent qui sera *doublée*, parce qu'elle correspond *mélodiquement* et *rythmiquement* à la *clivis* de la cadence dactylique C. De plus, en suivant cette indication, il se trouve que nous appliquons la règle générale formulée ci-dessus, p. 104-105, au sujet des *cadences spondaïques*, *1re classe*. Cette règle nous dit que, dans ces sortes de cadences, si la mélodie arrive aux deux dernières notes à l'unisson par une marche descendante, la prolongation de l'accent est obligatoire. Or, dans la cadence D, la note *3* est plus élevée que l'accent tonique et que les deux dernières notes 2-1 : la note d'accent est donc doublée.

Notes 3, 4, 5 : cela décidé, la marche rythmique se calque sur la cadence dactylique : ictus sur le *fa-4*; en conséquence le *la-3* et le *sol-5* sont privés de touchement. On sait que cette dernière note disparaît dans les cadences tétrasyllabiques D.

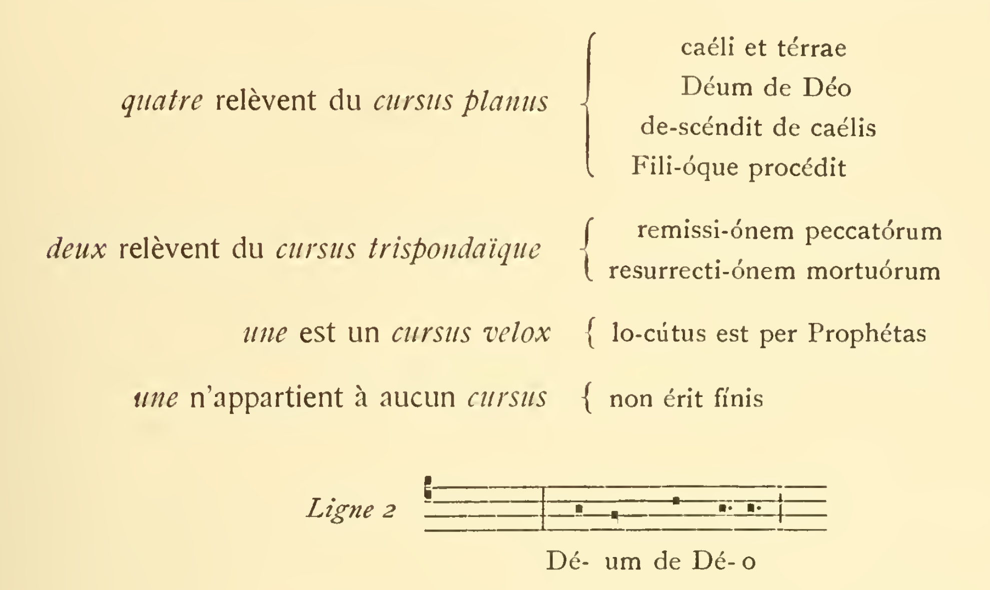
Voyons maintenant, en suivant l'ordre du Tableau général, c'est-à-dire du *Credo* lui-même (cf. Tableau XIV), les particularités rythmiques suscitées par les changements de texte, dans la partie qui précède immédiatement la cadence.



Il ne reste à rythmer dans ce membre que les notes 7, 6, 5. Le *sol-6* a été choisi pour l'appui rythmique, ce qui permet de *rythmer* le mot *factórem;* le mot *caéli* l'est aussi. Rien de plus naturel que cette marche mélodique et littéraire.

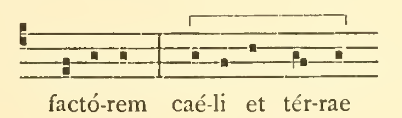
Il y a tout lieu de croire que la mélodie de cette cadence a été modelée sur le *cursus planus, caéli et térrae*, c'est la première grande cadence qui se présente dans le *Credo.* (Cf. *Paléog. mus.*, t. IV, p. 42). (1)

Il n'est pas sans intérêt de noter que sur les huit cadences spondaïques

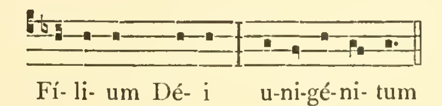


Il n'y a rien à ajouter à ce qui a été dit précédemment sur cette incise : les cinq syllabes dont elle se compose se rythment d'elles-mêmes. Son isolement sera expliqué plus loin.

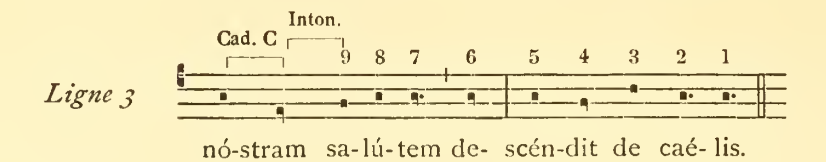
(1) Puisqu'il est question de *cursus*, je profite de cette occasion pour rectifier une erreur qui s'est glissée dans la *Paléographie musicale*, au t. IV, p. 46, liste des *cursus mélodiques.* Me confiant entièrement en la version musicale du *Credo* donnée par le R. P. Dom J. Pothier dans le *Liber Gradualis* de Solesmes en 1883, et reproduite en 1895, j'avais cru que la cadence musicale était calquée, comme tant d'autres, sur le *cursus planus, caéli et térrae.*



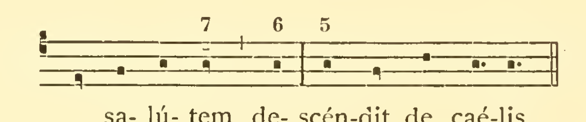
Aujourd'hui la version vaticane, bien appuyée sur les manuscrits, nous apprend que cette forme mélodique ne s'adapte qu'à des mots dactyliques et que, de plus, elle est toujours amenée par une récitation sur le *la :*



Elle ne peut donc pas dériver d'un *cursus planus.* En conséquence, il faut effacer dans la *Paléographie musicale* les nos 19 et 20 de la liste des cursus mélodiques calqués sur un *cursus planus* littéraire.



Le sens littéraire demande une pause minime, *mora vocis*, sur la syllabe *tem*-7 qui sert ainsi d'appui rythmique. La marche mélodique permet ensuite un nouvel appui sur le *sol-6;* mais la légèreté de la pause sur *tem*-7 autorise à compter pour *trois*, les quatre temps compris sous les notes 7, 6, 5; car on aurait pu noter :



C'est un de ces cas où la durée des *points-moras* peut être un peu rétrécie.

9 8 7 6 5 4 3 2 1

Ligne 4

cú-jus ré-gni non é- rit fí- nis.
(fa- ctó- rem caé-li et tér-rae.)

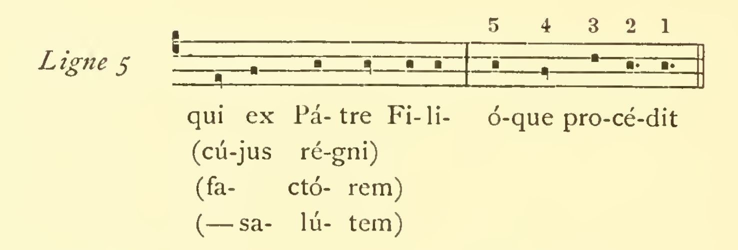
Le rythme de ce nouveau texte doit être calqué sur celui de *factórem*, pour la même raison : il est bon de *rythmer* ces deux mots, *régni* et *factórem*.

Le mot *cújus* ne pourrait-il pas, lui aussi, être rythmé?

9 8 7 6 5

cú-jus ré-gni non ... etc.

Non, à cause de cette raison décisive : que tout appui rythmique est *absolument interdit* sur la note *fa-8*; on sait pourquoi. (Cf. ci-dessus, p. 113 et 127.)



Toujours même mouvement : il faut rythmer *qui ex Pátre,* comme les textes *cújus régni, factórem* et *salútem* ; en sorte que l'unité rythmique la plus parfaite existe aussi bien dans les intonations que dans les cadences, ce qui n'est pas de petite importance pour la beauté de notre *Credo.*

Pour la suite, la souplesse et l'aisance de la récitation, la légèreté des syllabes du mot *Filio,* nous autorisent à compter quatre syllabes, rapidement prononcées, pour un seul temps ternaire ; on atteint ainsi la fin du mot *que-4* et le *fa-4* sur lequel on pose l'ictus obligatoire.

Ligne 6

9 8 7 6 5 4 3 2 1

qui lo- cú- tus est per Pro-phé- tas
(qui ex Pá- tre)
(cú- jus ré-gni non é- rit fí- nis)
(fa- ctó- rem)
(o sa- lú- tem)

Si nous avions à rythmer isolément cette incise 9 8 7 6 5 qui locútus est

les appuis iraient comme d'eux-mêmes se fixer sur les syllabes 9, 7 et 5 ; car ce mot est considéré comme dactylique. Mais la mélodie ne l'entend pas ainsi, l'appui *est-5* se heurterait à l'ictus *per, fa-4,* qui a été jugé intangible. Dans ce conflit entre mot et mélodie, le rythme naturel du mot isolé est sacrifié, à cause de l'importance prédominante de la cadence et de son inamovibilité.

Restent donc deux notes 7 et 6 à choisir comme point d'appui.

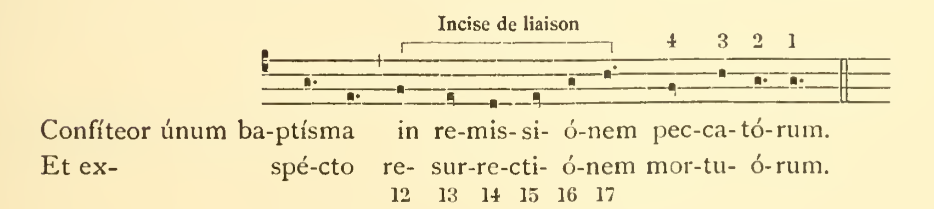
En plaçant l'ictus sur la syllabe *tus-6*, on suit le rythme déjà employé dans les autres intonations ; c'est ce rythme qui a nos préférences : l'accent y est au lancé, l'appui porte, il est vrai, sur la syllabe *tus,* sorte de pénultième faible, mais l'identité rythmique avec toutes les autres incises semblables est une considération qui devait l'emporter. Et cependant, par faiblesse et par égard pour les préjugés modernes, nous avons mis l'ictus sur la note d'accent *cú-7*. (V. le *Credo* au *Liber Gradualis.*) Maintenant que nous avons étudié plus à fond la structure merveilleuse de ce *Credo,* nous regrettons ce choix. Ce n'est pas une faute, mais peut-être une légère imperfection.

Nous arrivons à la deuxième classe de la cadence D.

§ 2. — Grande cadence spondaïque *D.*

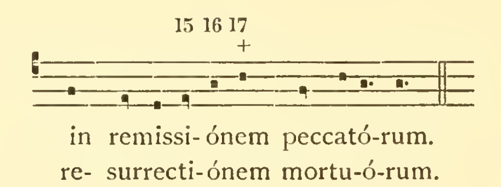
2me Classe : *Forme incomplète, tétrasyllabique.*

TABLEAU XV. — Cadence *D.* 2me Classe : tétrasyllabique.



On sait déjà que cette cadence est toujours amenée par l'incise de liaison. Le rythme en est facile à établir. La chute du *sol*, première note de la cadence complète, ne lui enlève rien d'essentiel; en conséquence, les touchements rythmiques s'appuieront sur le *fa*-4 et le *sol*-2. Il résulte définitivement de cette disposition que dans toutes les cadences du *Credo* — cadences B, C, D et mixte — le *fa*-4 est choisi comme porteur de l'appui rythmique. Cette unité rythmique est excellente, elle ne peut que donner plus d'harmonie à l'ensemble du *Credo*.

Il en est de même pour les incises de liaison, *in remissiónem* et *resurrectiónem*. Les ictus rythmiques ont été attribués aux *mi*-13 et 15, et un *point-mora* a été ajouté au *la*-17, comme il l'a été au même *la* dans les onze autres incises qui se trouvent au *Credo* (cf. p. 136). Cette manière de rythmer diffère un peu de celle qui a été adoptée dans le *Liber Gradualis* où le *la*-17 n'a pas de point :



Le sens littéraire qui relie intimement les mots *remissiónem peccatórum* suffit à justifier cette seconde interprétation. C'est ainsi que nous chantons à Solesmes, l'habitude en est prise.

Toutefois, j'avouerai que, personnellement, je suis toujours porté à m'arrêter sur les finales *nem*-17 de ces deux incises. Pourquoi? Sans doute, parce que onze fois déjà, dans le cours du *Credo*, cette même incise musicale s'est présentée à moi avec *mora vocis* et que, sensible à cette répétition rythmique, le sens musical l'emporte sur le sens purement littéraire, qui, d'ailleurs, n'est pas blessé par ce léger arrêt. Ces deux interprétations sont naturelles; elles sont belles, elles sont libres; c'est au maître de chœur de choisir.

CHAPITRE V

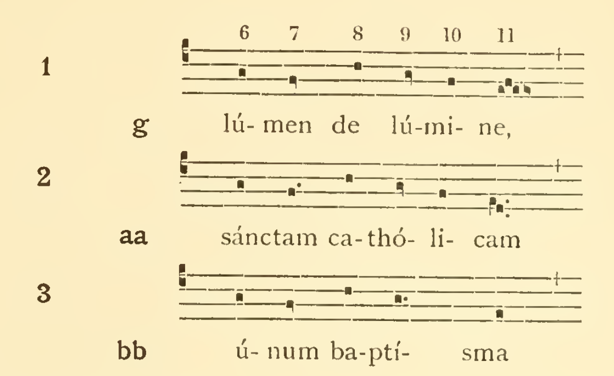
La cadence mixte et l'« Amen ».

Article I.

Cadence mixte *D-C-A*.
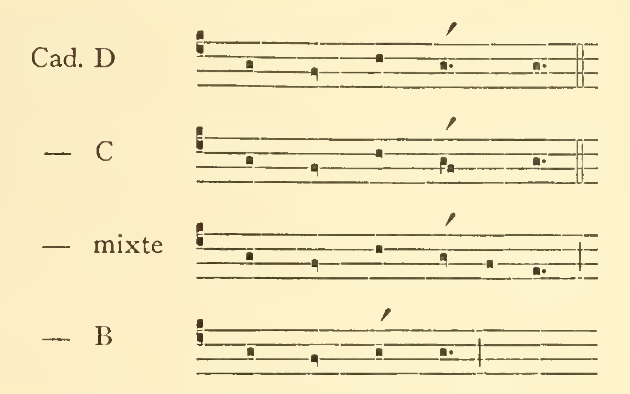
Restent les trois cadences *mixtes* dont l'étude a été remise jusqu'ici à cause de leurs particularités. Les voici toutes les trois, isolées de leur contexte musical.

TABLEAU XVI



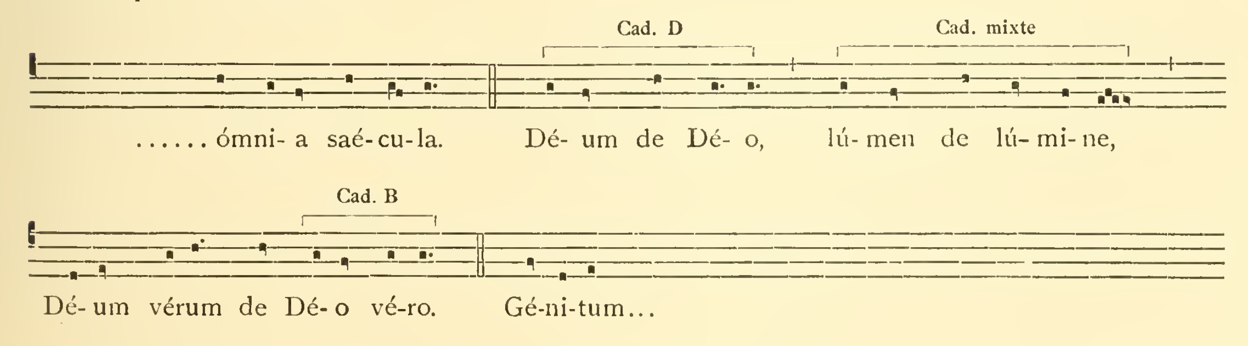
Ces cadences sont dites *mixtes,* parce que les trois premières notes, 6, 7, 8, sont les mêmes que les trois premières des cadences C et D, et les deux ou trois dernières, les mêmes que celles de la cadence A.

Il suffit de regarder le Tableau suivant pour reconnaître l'harmonieuse disposition de toutes les cadences du *Credo* et comprendre comment cette disposition est un élément puissant d'unité pour toute cette pièce. Nous ne saurions revenir trop souvent sur ce fait de composition mélodique qui éclaire toute la rythmique de ce *Credo.*



Comment ces cadences mixtes sont-elles introduites dans la trame mélodique?

Si l'on s'en rapporte aux divisions de l'édition vaticane, la cadence mixte se présente, pour la première fois, comme deuxième membre d'une phrase musicale qui, elle-même, débute par la cadence D.



Ainsi comprise, cette phrase mérite avec raison la qualification d'*extravagante*, non pas que chaque partie, prise à part, ne se compose de l'une des pièces mélodiques employées régulièrement dans la structure du *Credo*, mais à cause de l'arrangement anormal de ces pierres dans l'architecture de cette phrase ; voyez :

Elle commence par la grande cadence D, *Déum de Déo,* très nettement distincte, sans la moindre transformation. Ce fait ne se renouvelle nulle part. Il est vrai que la cadence A, *sol-mi,* sert une fois d'intonation, au mot *Credo,* mais elle est méconnaissable, transformée qu'elle est par son union intime, indissoluble, avec l'incise de liaison (cf. ci-dessus, p. 135).

La phrase se poursuit par la cadence *mixte* jusqu'ici inusitée, et qui ne se retrouve qu'à la fin du *Credo*.

Enfin elle se termine par la demi-cadence B, ce qui est irrégulier ; car jamais une cadence imparfaite ne peut être transformée en cadence parfaite sans subir quelques changements ; l'oreille se refuse mélodiquement et rythmiquement à cette concession. Déjà il a été dit qu'une cadence parfaite peut transitoirement servir de cadence imparfaite : une interprétation particulière peut suffire à cette transformation.

En face de ces anomalies, la première pensée est de recourir aux manuscrits : sommes-nous bien en présence de la version authentique?

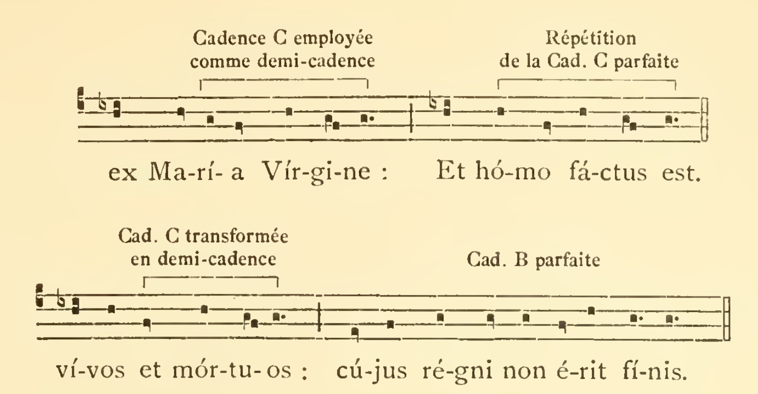
Vérification faite, il n'y a pas à en douter. Il faut trouver une autre explication.

Il semble que ces anomalies s'expliqueraient aisément si l'on voulait considérer toute cette phrase, soi-disant extravagante, comme la partie centrale d'une longue période musicale qui commencerait à *Et ex Pàtre nàtum* — ligne *e* —, et se terminerait seulement à *ómnia fácta sunt* — ligne *i* —, avec grande cadence musicale ; car ces cadences sont bien certainement la ponctuation mélodique du compositeur. Peut-être faudrait-il même remonter jusqu'à *Et in ùnum Dòminum* — ligne *d* —, pour entrer complètement dans la pensée de l'auteur.

Dans une première période musicale de cinq membres — lignes *a, b, c* — il aurait embrassé tout le dogme qui concerne le Père, première personne de la Sainte Trinité, depuis *Credo* jusqu'à *et invisibílium* ; et c'est ainsi que l'édition vaticane a justement ponctué la phrase : là se trouve la première barre double.

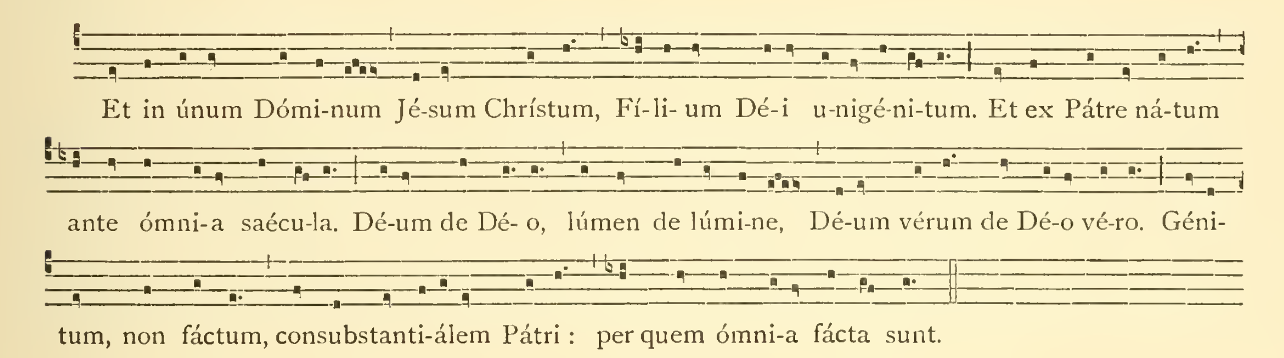
La grande cadence B, *caéli et térrae* — ligne *b* — a été réduite à l'état de demi-cadence, et la phrase musicale ne se termine qu'avec la grande cadence dactylique C, *et invisibílium.*

Dans une seconde période musicale plus longue, il aurait renfermé tout le dogme relatif à la deuxième personne de la Sainte Trinité, le Fils *ad intra*. Cette période commencerait avec les mots *Et in únum* — ligne *d* —, et se terminerait à *ómnia fácta sunt* — ligne *i* —. Les deux grandes cadences C (*unigénitum* et *ómnia saécula*), qui se présentent entre ces deux points extrêmes, devraient être considérées comme des cadences imparfaites. Cette réduction, l'auteur l'a faite deux fois dans la suite du *Credo,* sans qu'il soit possible d'y contredire.



Voici cette phrase telle que nous la comprenons : Il faut bien se souvenir que le chant alternatif du *Credo* partagé entre deux chœurs, tel qu'il est en usage à notre époque, n'existait pas autrefois ; rien dans les manuscrits ne l'indique. Je ne sais aucune rubrique, aucun usage, qui en fassent mention. La Préface du *Graduale* vatican dit qu'on chante le *Credo* « *conjunctim aut alternatim pro loci consuetudine* ».

Ces grandes périodes musicales, divisées d'après les dogmes eux-mêmes, pourraient donc avoir cours sans difficulté.



Ainsi remise dans son vrai cadre, cette phrase devient tout à fait régulière, malgré l'emploi varié des matériaux mélodiques ordinaires.

La cadence D, *Déum de Déo*, perd ainsi son faux air d'intonation et redevient, ce qu'elle est réellement, une simple répétition, sous forme spondaïque, de la formule dactylique précédente, *ómnia saécula*.

A son tour, la cadence mixte, *lúmen de lúmine,* est encore une répétition partielle des trois premières notes de cette même cadence D, mais qui dévie pour aboutir à la demi-cadence A, au mot *lúmine,* et s'embrancher ensuite régulièrement sur l'incise de liaison tétrasyllabique, *Déum vérum,* suivie elle-même de la demi-cadence B, *de Déo véro.* Là, au moyen de deux notes de liaison *fa-ré* (*Géni-*), nous revenons à l'intonation et à la mélodie ordinaires du premier membre, qui se répètent — toujours le procédé de répétition ! — sur le mot *consubstantiálem,* pour monter, par l'incise de liaison dissyllabique *Pátri,* au deuxième membre, et finir enfin sur la grande cadence C, *ómnia fácta sunt.*

En somme, rien d'anormal, sauf le mélange harmonieux, et harmonieux *par la répétition*, de chaque élément mélodique.

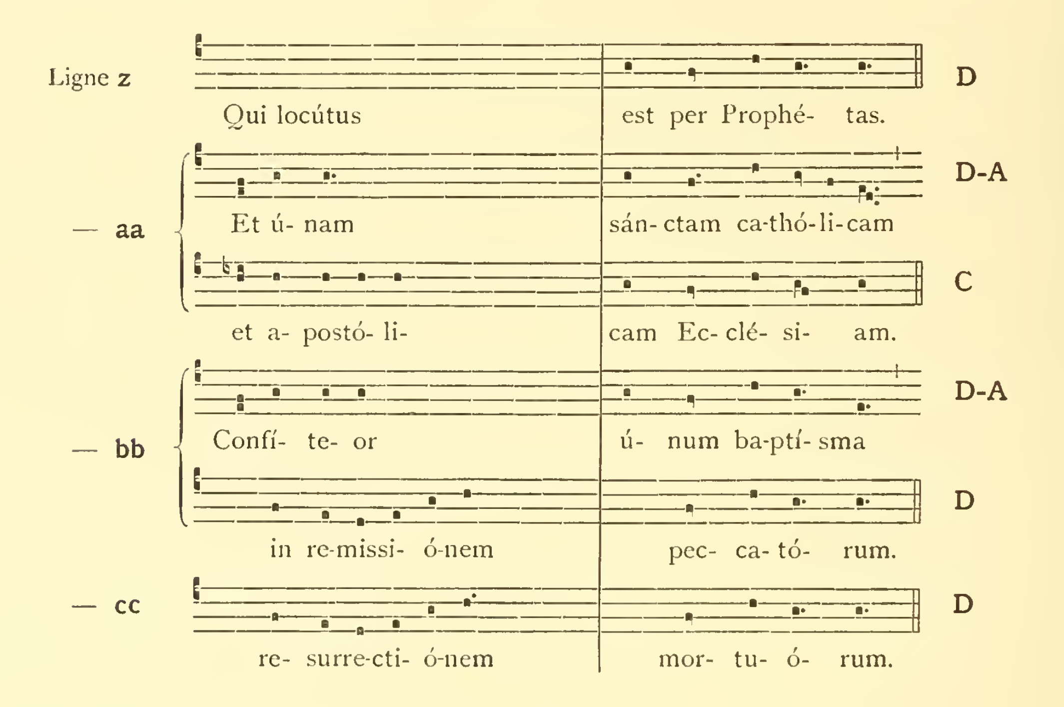
Lignes *aa, bb*. — L'origine de la cadence mixte, *lúmen de lúmine* est donc le résultat d'une répétition partielle de la cadence D, *Déum de Déo*. Ce n'est qu'un incident dans la marche du *Credo* ; et, de fait, cette préparation de trois notes à la cadence A ne se renouvelle qu'à la fin du morceau, aux lignes *aa* et *bb*.

Pourquoi l'auteur y est-il revenu ?

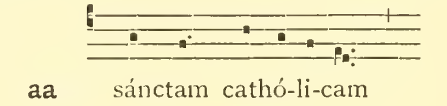
Je n'en sais trop rien. Peut-être, en arrivant vers la fin de sa composition, a-t-il abandonné la demi-cadence A, de deux ou trois notes, comme trop légère, trop simple, et a-t-il voulu l'élargir, lui donner du poids et surtout plus de ressemblance avec les grandes cadences C et D qui suivent immédiatement, et ainsi établir entre elles un équilibre plus étroit et plus agréable à l'oreille. En fait, ce résultat est obtenu.

S'il n'a pas fait la même chose à la fin de la ligne *cc*, c'est que les paroles lui manquaient.

Quoi qu'il en soit de l'intention du mélodiste, cette version est bien celle des manuscrits, il n'y a qu'à l'accepter.



La ligne *aa* offre une particularité rythmique qui a besoin d'explication.



Pourquoi un *point-mora* sur la dernière syllabe du mot *sánctam*? Pourquoi ce retard sur la note centrale d'un mouvement mélodique descendant qui a pour but de mieux

relever l'accent tonique qui va suivre? Quelle raison peut motiver ce changement qui brise l'élan, et avec lui, le rythme ordinaire de cette cadence?

Raison de foi, raison de diction juste, intelligente; besoin d'une âme catholique d'affirmer une à une, fermement, fièrement, en face des sectes hérétiques et schismatiques, les *notes* auxquelles on *reconnait* la véritable Église. Ces quatre mots : *únam, sánctam, cathólicam, apostólicam* (Ecclésiam), sont, pour le vrai chrétien, pleins de sens, de profondeur, de largeur; il lui est impossible, qu'il soit prédicateur, chanteur ou simple lecteur, de ne pas les mettre en relief, de ne pas les énumérer distinctement, afin de proclamer ainsi son amour et sa foi.

Mais la musique? que devient-elle? Elle ne peut que se prêter à exprimer de tels sentiments, et pour cela elle n'a pas à se modifier essentiellement. Examinons.

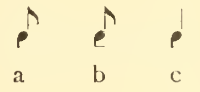
Le *point-mora* après *sánctam*, objet du litige, est attaché au *fa* qui, dans toutes les cadences de ce genre, *reçoit l'ictus rythmique :* de ce fait donc aucun changement.

La *quantité* du rythme, seule, est différente : il y a environ *deux* temps, là où il n'y en a qu'un dans les autres cadences. Mais, en rythme libre, des modifications de cette sorte pour une même mélodie sont innombrables. Et sans aller bien loin, notre *Credo* en contient plusieurs : telles, les *additions* épenthétiques signalées plus haut.

On insiste : Passe encore un *point-mora* après *únam*, en pleine récitation, mais après *sánctam*, au milieu d'une cadence! C'est trop demander! C'est la couper en deux tronçons!

Non, la cadence mixte ne sera pas brisée, si l'on sait convenablement l'interpréter : il y a là une simple question de nuance que tout musicien saura bien saisir.

On se souvient que le *touchement* rythmique tend naturellement à s'allonger; c'est là que la mélodie, dans sa marche, touche le sol, là qu'elle s'arrêterait ou s'arrête même volontiers. Que de nuances pratiques dans ce temps d'arrêt! Les trois figures que nous employons sont bien insuffisantes à les représenter :



Toutes les trois peuvent à l'occasion conserver leur entière valeur.

Mais si ♪ est très légèrement élargi, il arrive presque à la valeur de ♪.

Si cette dernière figure ♪ est, à son tour, légèrement étendue, elle frise, elle affleure le doublement, la noire; maintenant réduisez la noire ♩, elle se rapetisse presque à la valeur de la croche ♪.

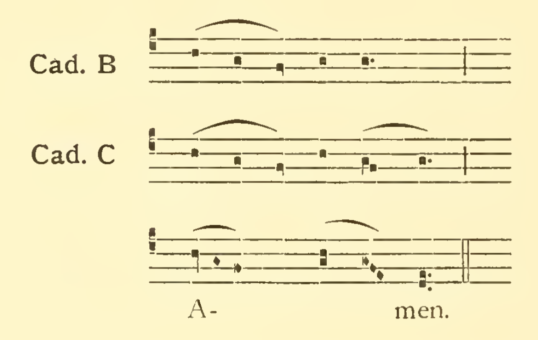
C'est le cas de notre mot *sánctam*, la noire doit être ici condensée (1) légèrement.

(1) Cf. *Nombre musical grégorien*, t. I, p. 39, n° 40. — « Comme le temps simple, le temps composé, binaire ou ternaire, peut être légèrement *condensé* ou *élargi* dans le cours d'une phrase mélodique, mais jamais il n'est réduit à la valeur d'un temps simple. »

L'art d'un habile exécutant, ou même d'un chœur formé par un maître intelligent, se jouera du présent problème qui consiste à *distinguer* un mot sans le *séparer* de ce qui suit : c'est le propre du retard — *mora vocis* — bien rendu, de produire à la fois cet effet de distinction et de liaison.
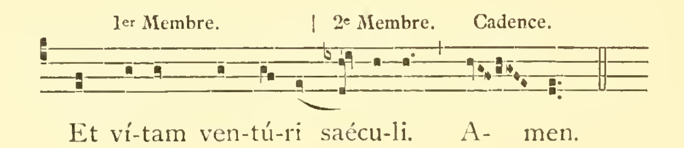
Art. 2. — Amen.

L'harmonieuse unité de toutes les parties du *Credo* persévère jusque dans le motif mélodique de l'*Amen*, qui se rattache certainement aux cadences B et C par les trois premières notes :
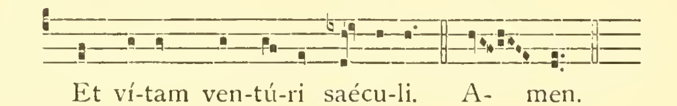


De plus, dans le *pes subtripunctis* sol-*la-sol-fa*-mi, on peut voir un souvenir, un rappel des mêmes notes appartenant à la deuxième partie de la cadence C.

Il est nécessaire de ne pas isoler l'*Amen* de ce qui précède. Les mots : *Et vitam ventúri saéculi, Amen*, ne forment qu'un seul membre de phrase littéraire et musical dont toutes les parties sont étroitement unies. Il se compose du premier et du deuxième membre mélodique qui s'enchaînent sans la moindre interruption.



Mais après l'*intonation* et la *récitation* habituelles du deuxième membre, les cadences B et C, qui le suivent ordinairement, ne peuvent plus servir ; elles se terminent sur le *sol*, et il faut enfin aboutir au *mi*, note finale du 4e mode. Elles sont délaissées, et c'est la clausule mélodique de l'*Amen* qui les remplace ; cette clausule amène la note *mi*, qui donne l'impression d'une cadence parfaite, définitive.

C'est donc une véritable erreur, un contre-sens musical, de considérer la formule mélodique de *saéculi* comme une cadence qui peut être suivie d'une double barre.



Ce n'est pas au beau milieu d'une récitation qu'une phrase peut se terminer. L'élan musical *ré-la-si-la-la* appelle une réponse immédiate, qui est l'*Amen*.

Le projet des Bénédictins de Solesmes soumis à la Commission Pontificale respectait la phrase mélodique.

Il supprimait la *double barre* avant *Amen* et lui substituait le *quart de barre*. C'était entrer d'avance dans la pensée de l'édition vaticane ; on lit dans la Préface : « La double barre indique la fin d'une mélodie ou de l'une de ses parties principales.

« Cette double barre joue encore généralement un autre rôle dans les livres de chœur ; car elle marque aussi la reprise par le chœur d'un chant déjà commencé ou le moment d'alterner. *Mais comme un signe de ce genre intercalé au milieu des différentes parties d'un morceau, nuit trop souvent à la liaison*, nous avons cru préférable de le remplacer par un astérisque * répondant au même but. » (1)

Cet astérisque aurait pu être placé soit avant *Et vitam*, soit avant *Amen*.

CONCLUSION

Nous arrêterons ici ces longs commentaires sur le *Credo* authentique. Leur but principal était de montrer une bonne fois comment les Bénédictins s'y sont pris pour rythmer les chants syllabiques. On voudra bien reconnaître tout au moins que, dans ce travail si délicat, ils n'ont point agi à la légère. En effet, toutes les solutions rythmiques adoptées sont dictées, soit par la récitation bien comprise du texte, soit par les formes musicales, intonation ou cadences. Que si parfois certaines de ces solutions restent *libres*, celles-là même sont encore appuyées sur des faits objectifs de mélodie ou de texte littéraire qui les suggèrent et les justifient.

Notre tâche n'était pas aisée ; cependant, il faut bien le dire, elle a été singulièrement facilitée par la composition régulière et artistique de cette mélodie, dont le rythme s'est révélé clairement, en dépit d'une notation imparfaite, aussitôt que les secrets de sa structure ont été mis au jour.

Malheureusement, il n'en est pas toujours ainsi, et le travail des rythmiciens devient difficile, presque impossible même, lorsqu'ils se trouvent aux prises avec des mélodies à peine dignes de ce nom, mal conçues, mal venues, sans ordre, sans suite... Que faire ? S'inspirer de la musique ? Mais comment rythmer des mélodies sans rythme ? S'attacher

(1) « Duplex linea claudit vel cantum ipsum, vel ejus partem principalem.

« Aliud quoque munus linea sic geminata communiter in libris choralibus implet ; notat enim praeterea locum ubi post inceptum cantum chorus ipsum prosequitur, aut ubi vices cantandi mutantur. *Sed quia signum hujusmodi in medias partes cantilenae interjectum ejusdem saepius commissurae nocet*, opportunius visum est ipsius loco in eumdem finem adhibere asteriscum *, ut apparet in superiori exemplo : *Kyrie eleison.* »

au nombre oratoire du texte? Mais le compositeur, inconscient, ce semble, s'est efforcé de contrarier l'émission naturelle des mots et des distinctions littéraires, qui protestent sans cesse contre le vêtement sonore qui les gêne et les déforme. Le rythmicien hésitant va de la mélodie au texte, du texte à la mélodie, sans pouvoir tirer parti de pareilles pièces, sans rien trouver qui vaille : quel que soit le rythme choisi, celui de la mélodie, celui des mots, le résultat est mauvais; il n'en peut être autrement.

Dieu merci, le *Credo* authentique n'appartient pas à cette catégorie : mélodie et rythme ont été assez faciles à restituer. Nous avons donc lieu de l'espérer, ceux qui, doutant de la solubilité du problème proposé, estimaient qu'une « récitation naturelle du texte » suffirait pour obtenir une interprétation esthétique convenable, comprendront maintenant qu'un tel résultat ne peut être atteint à première vue, sans un travail analytique pénétrant, précis, tel que celui que nous venons d'essayer. Ceci devient manifeste, lorsqu'on se donne la peine de comparer notre rythme du *Credo* avec ceux des divers accompagnements parus depuis quelques années. L'interprétation bénédictine révèle la logique, l'ordre, la beauté, tandis que la confusion, le désordre, la contradiction rythmique, se dévoilent à chaque pas de ces accompagnements, quelque estimables soient-ils au point de vue harmonique. Il est évident que leurs auteurs n'ont pas reconnu la belle ordonnance des formes musicales qu'ils étaient chargés de faire valoir : rien ne prouve mieux que ces contradictions la nécessité d'une notation rythmique parfaite.

Un autre but de ce travail (cf. ci-dessus, p. 91-92) était de justifier la version vaticane qu'on opposait à l'ancienne version solesmienne de 1883-1895. Nous croyons que personne ne songera plus à revenir à ce *Credo*, fruit de premiers et trop faciles travaux. D'ailleurs une autre étude, purement paléographique, celle-là, viendra bientôt, nous l'espérons, établir plus solidement encore le texte mélodique de l'édition officielle.

Aperçu sur la notation du manuscrit 239 de Laon.

Sa concordance avec les « codices » rythmiques sangalliens.

Nous n'avons pas l'intention dans les quelques pages qui vont suivre de chercher à faire une étude complète de la notation messine; pareille étude serait assurément prématurée. Le premier document sur l'École de Saint-Gall paraissait, il y a seulement trois quarts de siècle; depuis lors d'autres monuments de cette même École ont été publiés; on a beaucoup écrit et on écrit encore beaucoup pour tâcher d'expliquer le système de notation en usage dans ces manuscrits, et il faut bien reconnaître que le dernier mot n'est pas dit sur tous les points. La notation messine a été à peine étudiée jusqu'ici, et elle renferme peut-être plus de mystères encore que celle de Saint-Gall; on devra dès lors procéder au moyen de monographies, si l'on veut arriver à découvrir sûrement toute sa signification, comme on est obligé de le faire pour les manuscrits sangalliens. Notre but est donc de donner seulement la clef des neumes messins en général, et plus spécialement des neumes du *Codex Laudunensis*, et de faciliter ainsi à ceux qui voudraient se livrer à des recherches plus approfondies l'étude des manuscrits de cette École.

Il est utile de signaler de suite un point qui est d'une clarté parfaite, d'une évidence absolue; c'est que, à l'instar de la notation sangallienne, celle du manuscrit 239 de Laon contient d'innombrables signes rythmiques, et tout un système de lettres qui, à leur manière, représentent la même tradition, non seulement mélodique, mais encore rythmique, que les meilleurs manuscrits de Saint-Gall (1). De nombreux exemples ont déjà fait connaître, dans le *Nombre musical grégorien*, le bien fondé de cette assertion; c'est sur le même point que nous appuierons dans notre rapide étude.

Pendant longtemps, ce *codex* a gardé un caractère quasi mystérieux. Dom J. Pothier a pu le copier en entier sans parvenir à expliquer ni les différences graphiques des mêmes groupes, ni les lettres dont il est parsemé; il soupçonnait bien que sous ces formes devaient se cacher des nuances d'exécution, il le répétait souvent sans pouvoir sortir du cercle des simples conjectures (2). De son côté, Dom A. Mocquereau, il y a quelque vingt-cinq ans, fit sur ce sujet spécial des recherches qui demeurèrent également sans résultat. Le secret de cette notation, en tant que rythmique, ne devait être découvert qu'assez tard, à l'époque où furent dressés à Solesmes les tableaux comparatifs des manuscrits, qui ont été si utiles tant pour la restauration mélodique que pour la restauration rythmique du chant grégorien. Le manuscrit de Laon avait pris sa place à côté des autres venus d'Italie et d'Allemagne, et les neumes messins s'obstinaient à demeurer des hiéroglyphes. En 1905, Don Raffaello Baralli, de Lucques, qui s'est acquis un renom bien mérité pour ses études musicales paléographiques, vint à Appuldurcombe, et il y resta plusieurs semaines. Les tableaux l'intéressaient vivement; il passait des heures à les regarder et à les étudier. Un jour, il crut pouvoir affirmer qu'après nombre de comparaisons faites par lui, la *clivis* longue /l et le *torculus* long ʃ des manuscrits sangalliens correspondaient à des formes particulières de neumes dans celui de Laon. Le voile était soulevé; l'attention du copiste, un peu distrait jusque-là, fut éveillée; à son tour il se mit à comparer les neumes simples, puis les groupes composés, et bientôt, il fut évident, à n'en plus pouvoir douter, que le *Codex Laudunensis* avait, lui aussi, une tradition rythmique, et qui plus est, que l'École sangallienne et l'École messine avaient la même tradition.

Il semble presque inutile de dire qu'il est désormais prouvé que les manuscrits de Saint-Gall suivaient des règles de graphique très nettement déterminées, quand il s'agit de passages similaires, par exemple, dans certains types de Graduels du Ier mode ou du IIe, de Traits du IIe mode ou

(1) Cf. ci-dessus. Avant-propos. p. 14 et 15.
(2) Cf. ci-dessus, p. 18.

du VIIIe. Si l'on rencontre des différences de détail, on peut parfois les expliquer par des équivalences ; parfois aussi ce sont certainement des distractions du copiste.

Quandoque bonus
Dormitat Homerus.

La même remarque peut et doit s'appliquer au manuscrit de Laon. Un exemple permettra de suite de faire une comparaison : prenons une finale bien connue des Graduels du Ier mode.

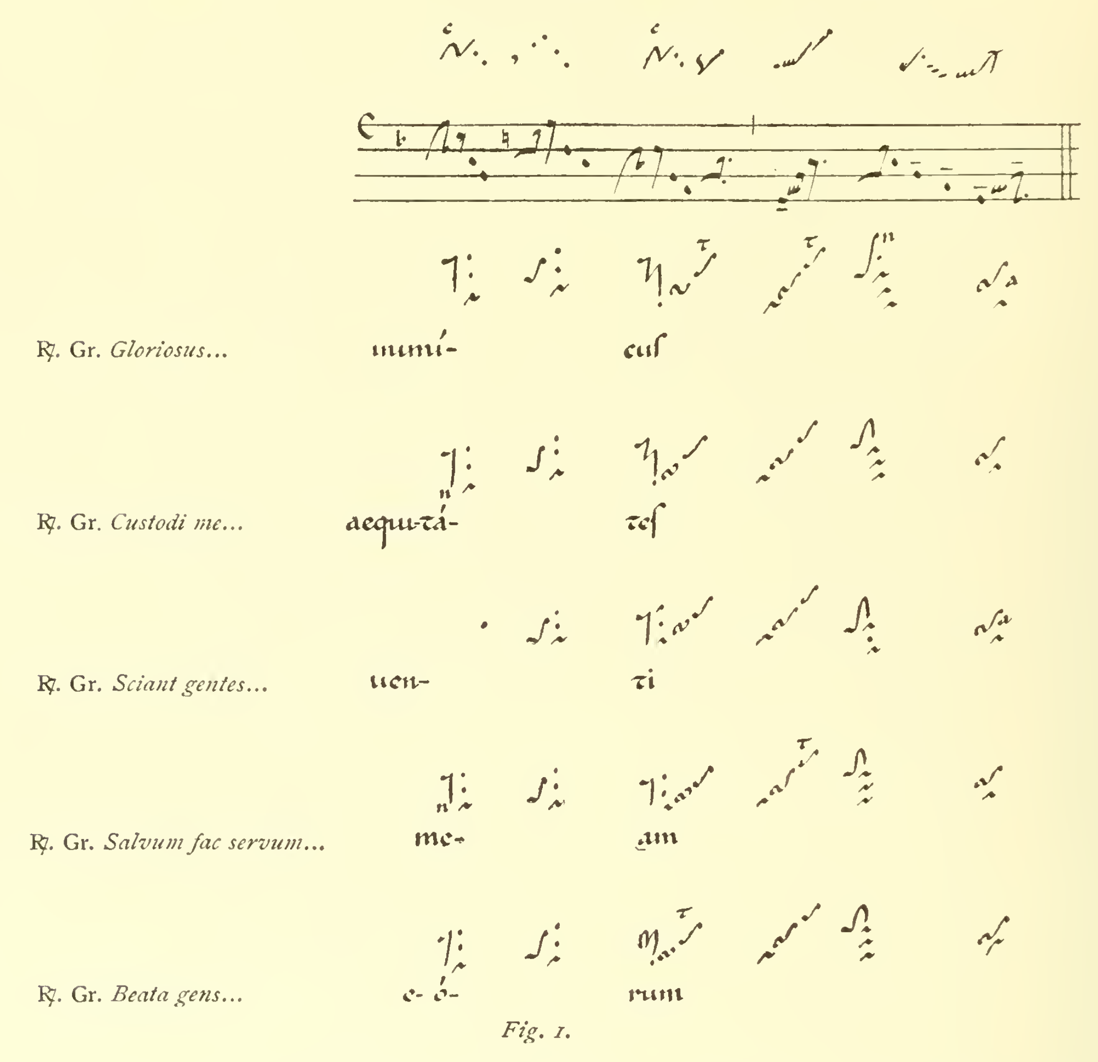


Fig. 1.

Contentons-nous pour le moment de constater ce fait : au point de vue graphique *les neumes concordent*, la chose est évidente ; que ce ne soit pas là l'effet du hasard, c'est ce que démontreront les explications qui seront données un peu plus loin. Ceci dit, venons-en de suite à l'étude des neumes. Il ne saurait être question d'en dresser le tableau complet, car beaucoup forment des groupes composés, et il suffit de les décomposer pour les ramener à leurs éléments premiers ; nous nous bornerons donc à mentionner les principaux. De même nous rangerons sous le nom de *climacus* en général, un groupe descendant de trois notes aussi bien qu'un groupe de cinq notes, et cette remarque s'applique aux autres neumes. Quant aux dénominations, nous gardons les noms en usage dans l'École sangallienne. Pour plus de commodité, nous disposons le tableau en deux colonnes : d'un côté, les neumes ordinaires, de l'autre, les neumes avec signes rythmiques correspondant à ceux de Saint-Gall.

Tableau comparatif des principaux neumes sangalliens et des neumes messins.

NOMS.	Neumes ordinaires ST-GALL.	Neumes ordinaires LAON 239.	Neumes avec signes rythmiques ST-GALL.	Neumes avec signes rythmiques LAON 239.
Punctum	1	1	2	2
Virga	3	3	4	4 4
Bivirga	5		6	6
Pes *ou* Podatus	7	7	8 8 9 10	8 9 10
Clivis *ou* Flexa (1)	11	11	12 13	12 13
Scandicus *ou* Virga præbipunctis	14	14	15	15
Salicus	16	16		
Climacus *ou* Virga subbipunctis	17	17	18 19	18 19
Torculus *ou* Pes flexus	20	20	21 21 22 23	21 22 23
Porrectus *ou* Flexa resupina	24	24	25	25
Porrectus flexus	26	26	27	27
Scandicus flexus *ou* Flexa præbipunctis	28	28	29	29
Torculus resupinus	30	30	31	31
Climacus resupinus *ou* Virga subbipunctis resupina	32	32	33	33
Pes subbipunctis	34	34	35 36 37	35 36 37

(1) Cf. pour ces diverses dénominations *Paléogr. music.*, t. II, pp. 29-33.

NOMS	ST-GALL	LAON 239	ST-GALL	LAON 239
Porrectus subbipunctis	38	38	39	39
Scandicus subbipunctis *ou* Virga conbipunctis	40	40	41 42 43	41 42 43
Strophicus	44	44	45	45
Oriscus	46	46		
Epiphonus	47	47		
Cephalicus	48	48	49	49
Torculus semivocalis	50	50	51	51
Ancus	52	52	53	53
Trigon	54	54	55 56	55 56 56
Quilisma			57	57
Quilisma et clivis			58 59	58 59
Pressus	60	60	61 62	61 62
Gutturalis	63	63	64	64
Pes stratus	65	65		

De tous ces neumes, nous expliquerons seulement ceux qui nous permettent d'exposer le plus clairement et le plus brièvement la concordance rythmique entre la notation de Saint-Gall et celle de Metz, concordance qui est notre but principal.

Si l'on veut regarder le tableau précédent avec un peu d'attention, on constate qu'une idée s'en dégage de suite très claire et très nette : c'est que le manuscrit de Laon suit des règles, et pour parler plus exactement, une seule règle, qui est une règle générale. On pourrait la formuler de la manière suivante : Lorsque les neumes sont longs, le notateur l'indique au moyen de la **désagrégation des éléments constitutifs du neume.** S'agit-il, par exemple, d'un *podatus* long, il écrira un *punctum* et une *virga* séparés, , puisque le *podatus* est formé de deux éléments, un *punctum* et une *virga*, tandis qu'il exécutera du même trait de plume le *podatus* bref ; de même le *porrectus* et le *torculus* longs auront trois notes bien distinctes . A Laon, on disséquait le neume, pour ainsi dire, tandis qu'à Saint-Gall, pour exprimer la longueur, on se servait *ordinairement* soit de l'épisème, soit de modifications intrinsèques du neume, mais sans briser le groupe . Nous disons *ordinairement*, et à dessein, parce que ce procédé de désagrégation n'y était pas complètement ignoré; le *codex* 359 de Saint-Gall pourrait fournir quelques rares exemples de ce fait curieux, mais c'est surtout Bamberg lit. 6, excellent manuscrit, qui très souvent écrit le *podatus* long au moyen de deux *virgas* superposées au lieu d'employer la forme ordinaire ; Hartker, lui aussi, connaît cette décomposition, en usage d'ailleurs pour d'autres groupes sangalliens

Dans le tableau ci-dessus, nous avons ajouté aux neumes longs les lettres a et τ. Que dans le manuscrit lui-même elles soient ou non à leurs places respectives, il n'importe, puisque, à elle seule, la forme du groupe indique sa brièveté ou sa longueur, comme on vient de le voir.

Les lettres significatives en usage dans le *Codex Laudunensis* peuvent se diviser en deux classes, lettres mélodiques et lettres rythmiques (1).

Lettres mélodiques	ſ	= sursum
	h	= humiliter
	eq	= equaliter
Lettres rythmiques	τ	= tenete
	a	= auge, augete, ample
	c	= celeriter
	n, *nl*, *nt*	= naturaliter
	md	= mediocriter

En fait, la lettre ſ correspond au *sursum* sangallien; *h* se trouve aux endroits marqués du *iusum* à Saint-Gall, et peut très bien se traduire par *humiliter*, expression que l'on rencontre dans Odon : « propter elevatos et *humiles* cantus » (2); τ et a s'appliquent aux neumes longs sangalliens, tandis que *c*, *n*, *nl*, *nt* indiquent les groupes ordinaires. Nous n'insistons pas sur la valeur exacte qu'on doit donner à ces lettres, nous nous bornons à renvoyer le lecteur aux études déjà parues, qui traitent de ces matières (3) ; *md*, c'est le *mediocriter* de la lettre de Notker, reproduit par Aribon : « *(Unde) in antiquioribus Antiphonariis utrisque*, c, t, m, *reperimus persæpe, quæ celeritatem, tarditatem, mediocritatem innuunt* » (4).

(1) Cf. *Le Nombre musical grégorien*, t. I, p. 171-173.
(2) GERBERT. Scriptores, t. I, p. 258 col. 2.
(3) Rassegna-Gregoriana, 1905, 1906, 1907. D. BARALLI : *Osservazioni sul mensuralismo nel canto gregoriano.*
(4) GERBERT. Scriptores, t. II, p. 227.

A propos des lettres significatives, il est un fait qu'il est nécessaire de relever, parce qu'il permet d'expliquer certaines contradictions apparentes du manuscrit de Laon. Le notateur a été parfois distrait dans sa transcription, et il s'en est aperçu ; alors, au lieu de gratter les neumes, il a corrigé ses erreurs au moyen des lettres rythmiques, procédé que d'ailleurs on pratiquait également à Saint-Gall. A-t-il écrit *bref* un neume qui devait être *long*, il ajoutera a ou τ pour réparer sa négligence et avertir le chantre d'élargir le mouvement ; au contraire, a-t-il écrit *long* ce qui était *bref*, il ajoute *c* ou *n* pour lui dire de ne pas s'attarder. Ceci montre l'importance capitale des lettres dans les manuscrits *in campo aperto*. Deux exemples suffiront présentement pour montrer comment les deux Écoles, sangallienne et messine, graphiquement en désaccord au point de vue rythmique, concordent pourtant d'une manière parfaite, grâce au système des lettres.

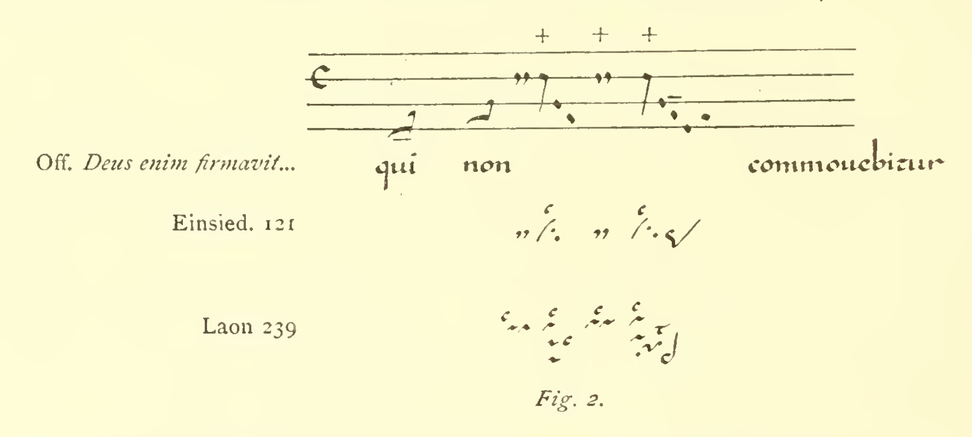


Fig. 2.

Sur le mot *non*, tout est bref dans Einsiedeln *strophicus* et *climacus* ; Laon a écrit ses formes longues, comme on peut le voir en se reportant au tableau des neumes ; les *distrophas* sont remplacées par des *bivirgas*, les *climacus* brefs par des *climacus* longs, mais il ramène ces groupes à leur véritable valeur au moyen de la lettre *c*.

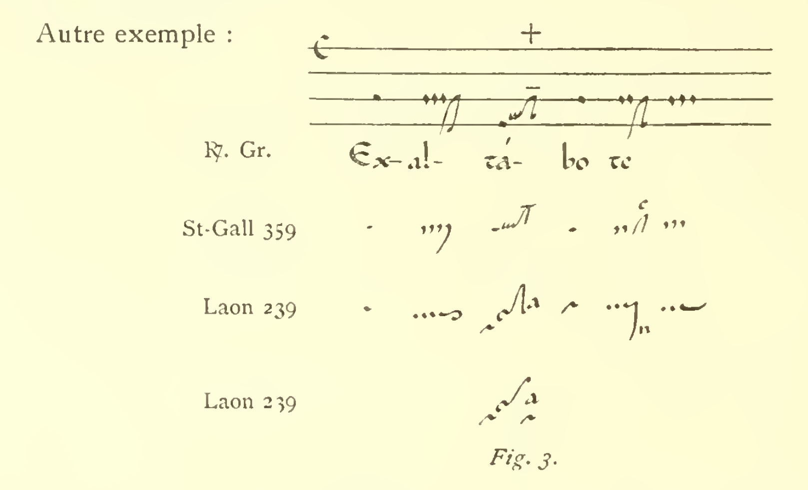


Fig. 3.

Sur la syllabe *ta*, la *clivis* qui suit le *quilisma* est longue à Saint-Gall ; le copiste messin, pour être fidèle à ses habitudes de désagrégation, aurait dû décomposer sa *clivis*, mais il ne l'a pas fait. Heureusement la lettre a qui indique l'allongement était à sa disposition, et en l'employant, il a pu rectifier son erreur, car erreur il y a. En effet les ℟℟. Gr. *Exsurge, Domine*, — *Benedicite*, — *Eripe me*, — *Angelis suis* qui ont la même formule donnent tous la *clivis longue* comme à Saint-Gall, et c'est cette version que représente, dans l'exemple ci-dessus, la troisième ligne marquée Laon 239.

Le plus ordinairement, au point de vue rythmique, les manuscrits sangalliens et celui de Laon concordent parfaitement ; mais qu'il se rencontre quelques divergences de temps en temps, il ne

faudrait pas s'en étonner ; la chose peut s'expliquer aisément. Comme il s'agit parfois de simples nuances, on conçoit que l'un ait écrit *ordinaire* ce qu'un autre aura mis *long*. Que l'on donne à deux artistes le même morceau à exécuter, il est très certain que chacun l'interprètera à sa manière; pour le chant grégorien il en va de même.

Nous transcrivons ici l'Introït *Rorate*, afin de permettre au lecteur de se familiariser avec les neumes du manuscrit de Laon ; les numéros marqués au-dessus des groupes renvoient aux numéros correspondants du tableau des neumes. C'est un simple exercice de lecture qui facilitera les explications qui vont suivre. La transcription sur lignes suit de près la *mélodie* et le *rythme* du *Codex Laudunensis* ; on ne s'étonnera pas dès lors des divergences qu'elle présente avec l'Édition Vaticane. Signalons une particularité très importante de ce manuscrit messin, sa diastématie.

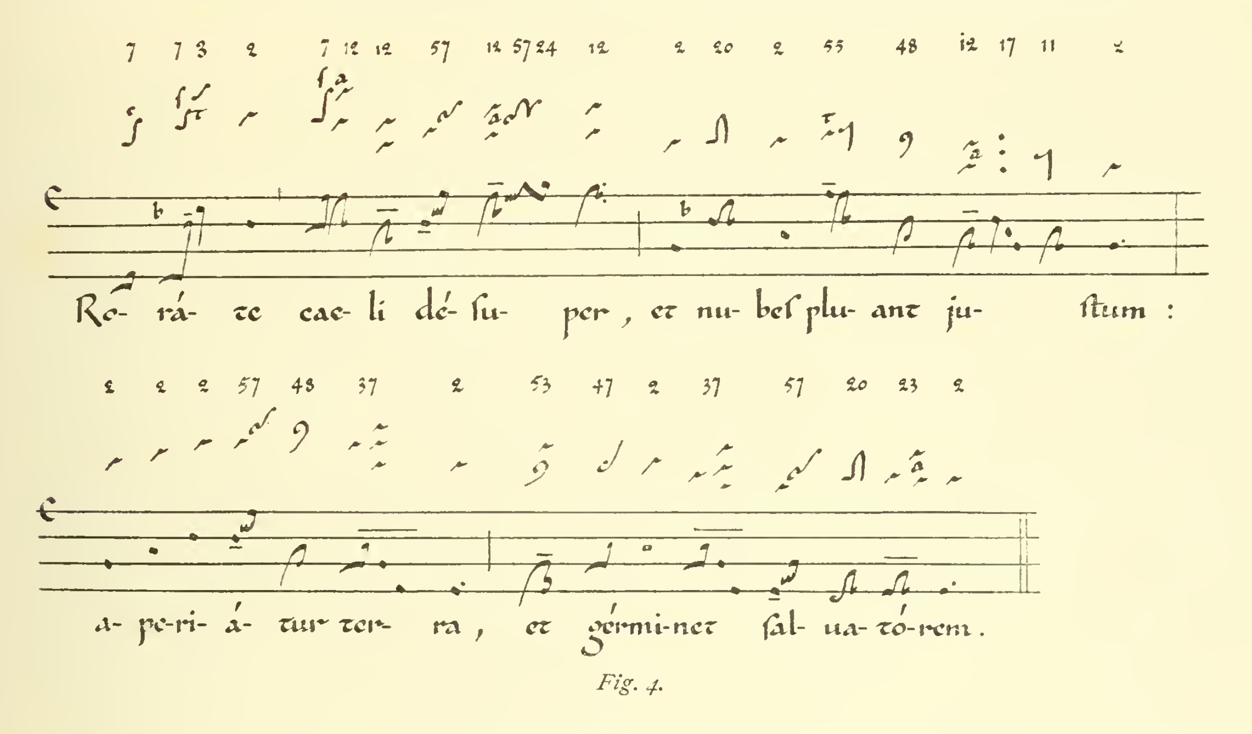


Fig. 4.

Venons maintenant plus directement à l'étude des neumes messins, à la concordance des deux Écoles rythmiques.

Punctum et Virga.

Le manuscrit de Laon a deux signes spéciaux pour le *punctum*, l'un bref, et l'autre long ou même de valeur commune, car ainsi qu'on l'a déjà fait remarquer, « les intentions rythmiques de ces deux *punctums* ne s'affirment guère que dans les groupes neumatiques où le contraste entre ces deux formes apparaît clairement. En dehors de là, les notateurs messins emploient dans l'écriture courante le *punctum* ꜗ long qui, alors, n'a pas plus de valeur rythmique que le *punctum planum* sangallien dans la même circonstance » (1). La *virga*, comme note isolée, existe aussi à Laon, mais l'emploi en est relativement rare, tandis qu'à Saint-Gall elle était d'usage fréquent, et la raison de cette divergence est assez aisée à saisir.

Les manuscrits sangalliens étaient obligés d'avoir recours à *deux signes* différents, le *punctum* et la *virga*, pour indiquer, autant que possible, la hauteur mélodique d'une note isolée sur une syllabe. C'est là une théorie qui n'est pas admise par tout le monde ; quelques-uns prétendent que

(1) D. MOCQUEREAU. *Le Nombre musical grégorien*, I. 170

le *punctum* est bref, et la *virga* longue ; d'autres disent qu'il faut distinguer trois signes spéciaux, le *point rond* (·), le *trait* ou *virga jacens* (-) et la *virga recta* (/). Le meilleur argument peut-être qu'on puisse apporter contre eux nous est fourni par le *codex* de Laon. Celui-ci a sur ses rivaux les manuscrits de Saint-Gall, un avantage incontestable, c'est qu'il y a chez lui un essai de diastématie, et le fait est à retenir, car il va permettre de tirer une conclusion importante. Prenons le cas de deux syllabes consécutives ne portant chacune qu'une seule note, et de hauteur mélodique différente.

℟. *Gr.* U-ni-vérsi *Com.* Ex-ul-távit

Le notateur sangallien était obligé d'employer deux signes différents, le *punctum* et la *virga*, pour ne pas induire le chantre en erreur ; le notateur messin, à raison même de son système diastématique, pouvait très bien user du même signe pour exprimer ces deux notes de valeur rythmique égale et de hauteur mélodique différente. Des exemples vont le prouver.

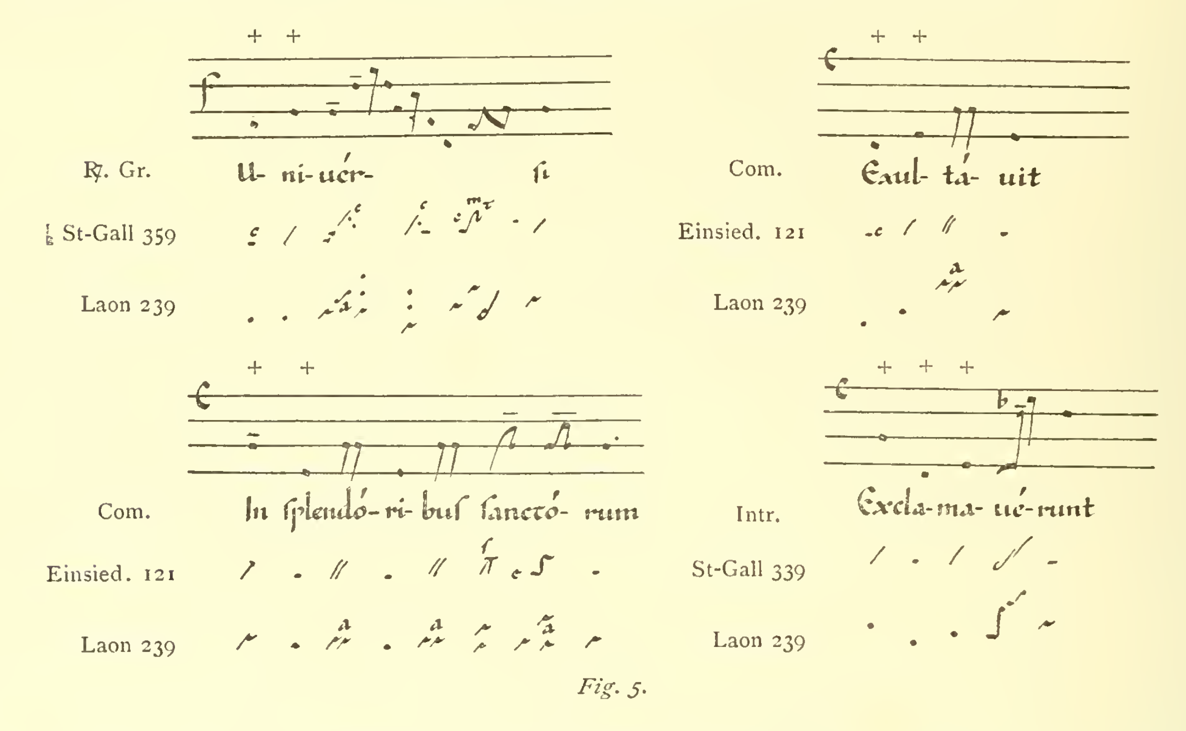


Fig. 5.

Si l'on compare le début de la Communion *In splendoribus* et l'intonation de l'Introït *Exclamaverunt*, on voit que, dans la Communion, la première note sangallienne est une *virga* avec épisème, et elle est indiquée non pas par le *punctum* bref messin, mais par le *punctum* long ou de valeur commune, tandis que dans l'Introït *Exclamaverunt*, la *virga* sans épisème de Saint-Gall est remplacée à Laon par le *punctum* bref. Il y a là certainement une intention voulue ; le *Codex Laudunensis* indique aux yeux la hauteur mélodique, on est en droit de croire qu'il a voulu marquer la valeur rythmique des deux intonations. Constatons que dans le ℟. Gr. *Universi* et dans la Communion *Exultavit* la *virga* qui suit le *punctum* affecté du *c* est remplacé par le *punctum* bref messin. C'est surtout au début de l'intonation de l'Introït *Exclamaverunt* que la chose est curieuse ; le notateur de Laon a mis trois *punctums* brefs, mais à des hauteurs différentes, alors que celui de Saint-Gall qui connaissait à peine la diastématie et ne l'employait que par instinct, était obligé d'écrire une *virga*, puis un *punctum*, et de nouveau une *virga*, pour ne pas induire le chantre

en erreur. En tout cas, de ces deux *virgas*, aucune ne porte l'épisème ni le τ, elles étaient brèves toutes les deux. Une chose que l'on peut aussi signaler, c'est que très souvent le point bref (·) dans le *Laudunensis* correspond au *punctum* marqué *celeriter* à Saint-Gall.

L'exemple le plus intéressant que l'on puisse citer ici est assurément celui de la Communion, du Vendredi de la quatrième Semaine du Carême.

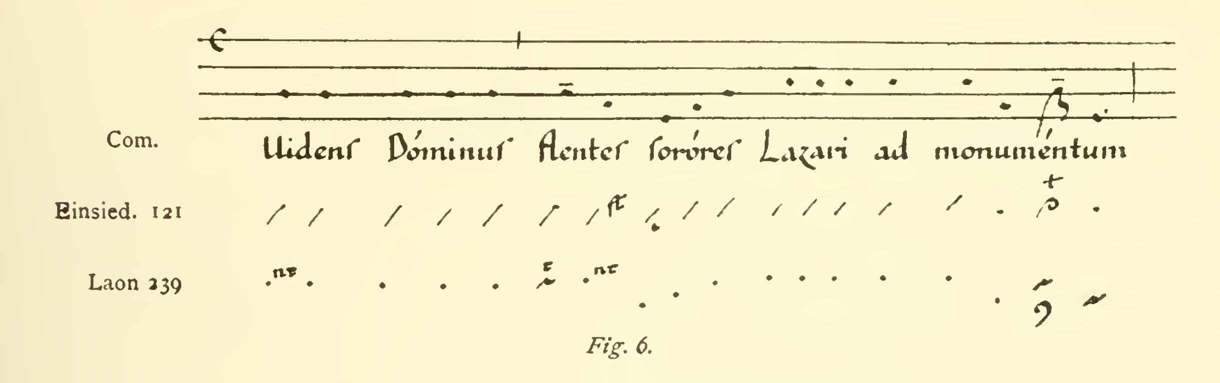


Fig. 6.

L'évidence saute ici aux yeux, et il est impossible de s'y soustraire ; d'une part, des *virgas*, et parmi elles, une seule porte l'épisème, d'autre part, des *punctums* brefs, un seul est long et se trouve surmonté du τ, pas de confusion possible. Ce manuscrit messin qui, dans son ensemble, concorde si merveilleusement avec la tradition sangallienne, ne va certainement pas corroborer la thèse « du *point rond*, de la *virga jacens* et de la *virga recta* » ; il est même à craindre qu'il ne ruine l'édifice par la base. Ceux qui admettent cette théorie pouvaient encore avoir une apparence de raison, quand on ne connaissait que la notation sangallienne ; mais voici une écriture complètement différente, et pourtant la tradition rythmique est la même.

Pourquoi dans cette Communion *Videns Dominus*, le copiste n'a-t-il pas fait usage de ce *punctum* ⸍ de valeur commune? N'aurait-il pas, en réalité, agi ainsi à dessein? Dans toute cette longue récitation syllabique, une seule note devait être appuyée, sur le mot *flentes*, il devenait nécessaire dès lors d'établir une différence.

La *virga* messine a deux formes particulières, la première (3) ne se trouve guère à l'état isolé (1) : le plus ordinairement elle entre en composition dans les groupes longs, comme on peut le voir au tableau des neumes (8, 15, 25, 29, etc.), ou bien on l'emploie comme équivalence de la *virga* épisématique sangallienne placée devant un groupe ; ainsi séparée, elle est toujours longue.

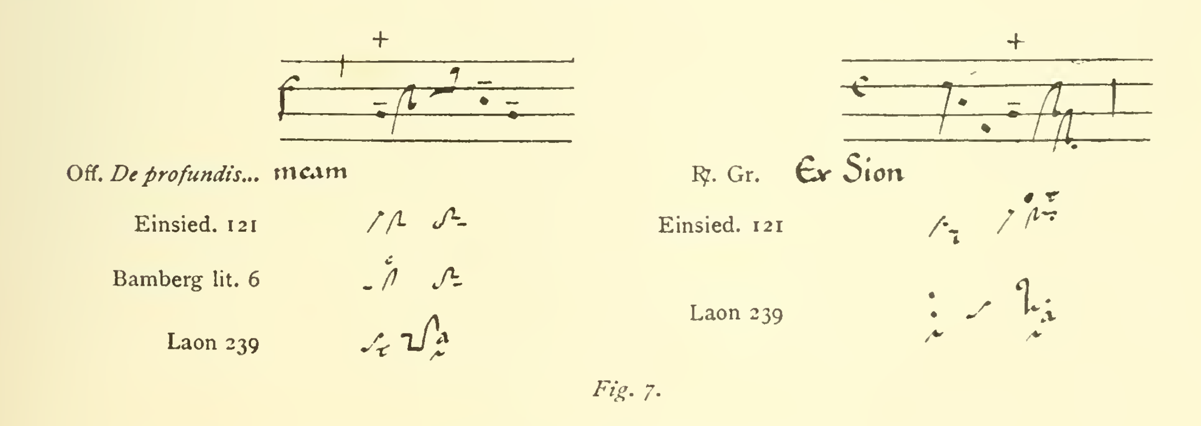


Fig. 7.

(1) Les numéros entre parenthèses renvoient au Tableau des neumes, pp. 179-180.

L'autre signe (4), d'un emploi relativement rare, ressemble beaucoup au *quilisma*, mais on peut aisément l'en distinguer, parce qu'il est seul sur une syllabe, ou bien note initiale d'un groupe, tandis que le *quilisma* exige, le plus ordinairement, au moins une note avant lui (57).

Dans les manuscrits sangalliens, le *quilisma* se trouve parfois entièrement isolé, mais les exemples n'en sont pas très fréquents.

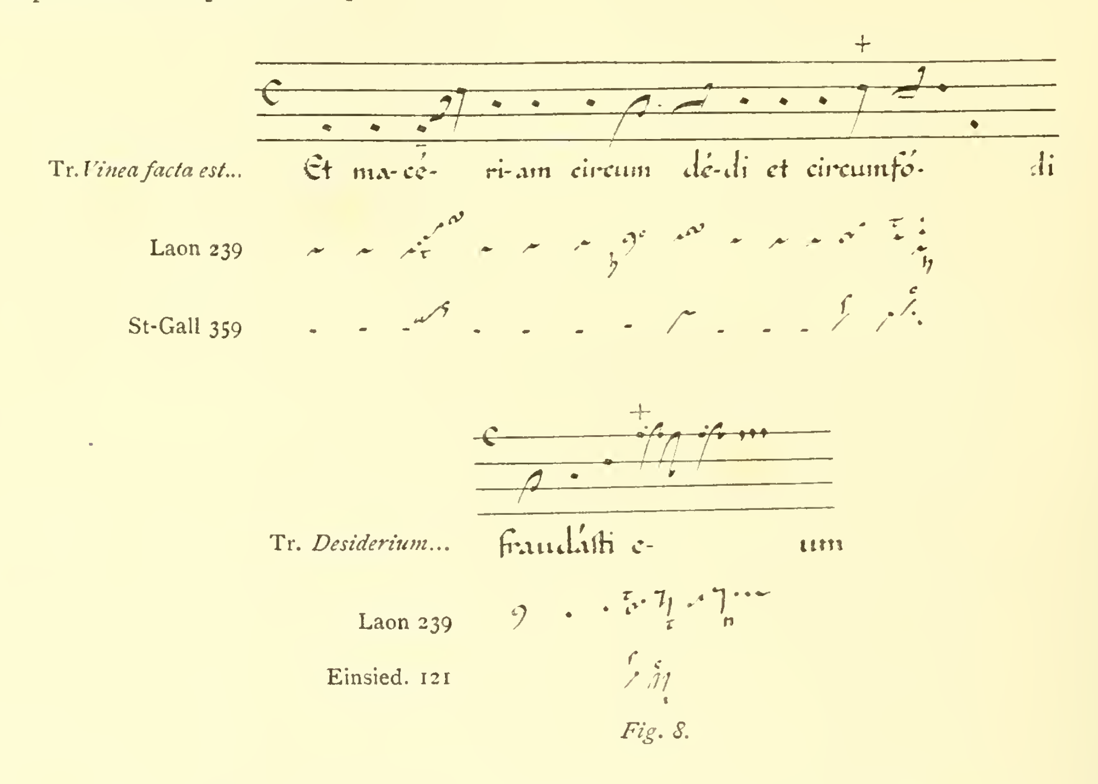


Fig. 8.

Dans le Trait *Vinea facta est*, nous avons rétabli la version primitive : la récitation se faisait sur le *si*, ce qui explique très bien l'emploi de la *virga* sur la syllabe *cum* de *circumfodit*, et Saint-Gall met un *sursum*, ce qui coupe court à toute hésitation. Lorsque ces deux formes de *virgas* commencent un groupe, elles portent souvent la lettre *τ*.

Clivis ou Flexa.

Dans les manuscrits sangalliens, il y a certainement deux sortes de *clivis*, l'une brève /\ et l'autre longue /\̄ , mais, comme l'a justement fait remarquer D. Beyssac, « une *clivis* sans épisème ou sans la lettre significative *τ* (*tenete*) peut être longue ou brève ; nous n'avons pas le droit d'en inférer qu'elle est nécessairement commune ou brève. Cette *clivis* acquiert sa valeur formelle du contexte » (1). Ce sujet a été largement étudié (2), il est dès lors inutile d'y revenir. Ce qu'il s'agit de constater ici, c'est que le *codex* de Laon avait, lui aussi, deux formes de *clivis*, l'une brève (11) et l'autre longue (12), et que précisément à cause de son système de décomposition, il avait un avantage sur l'École sangallienne ; le chantre ne pouvait guère se tromper dans la lecture des neumes, ou s'il se trompait, c'était distraction de sa part. Quelques exemples feront très nettement apercevoir les différences graphiques.

(1) Revue grégorienne, 1911, n° 1, p. 18.

(2) D. MOCQUEREAU : *De la clivis épisématique dans les manuscrits de Saint-Gall*, étude publiée dans les *Mélanges* offerts à M. Emile Chatelain, p. 508 à 530. — Revue grégorienne, 1911, p. 34, 53, 118.

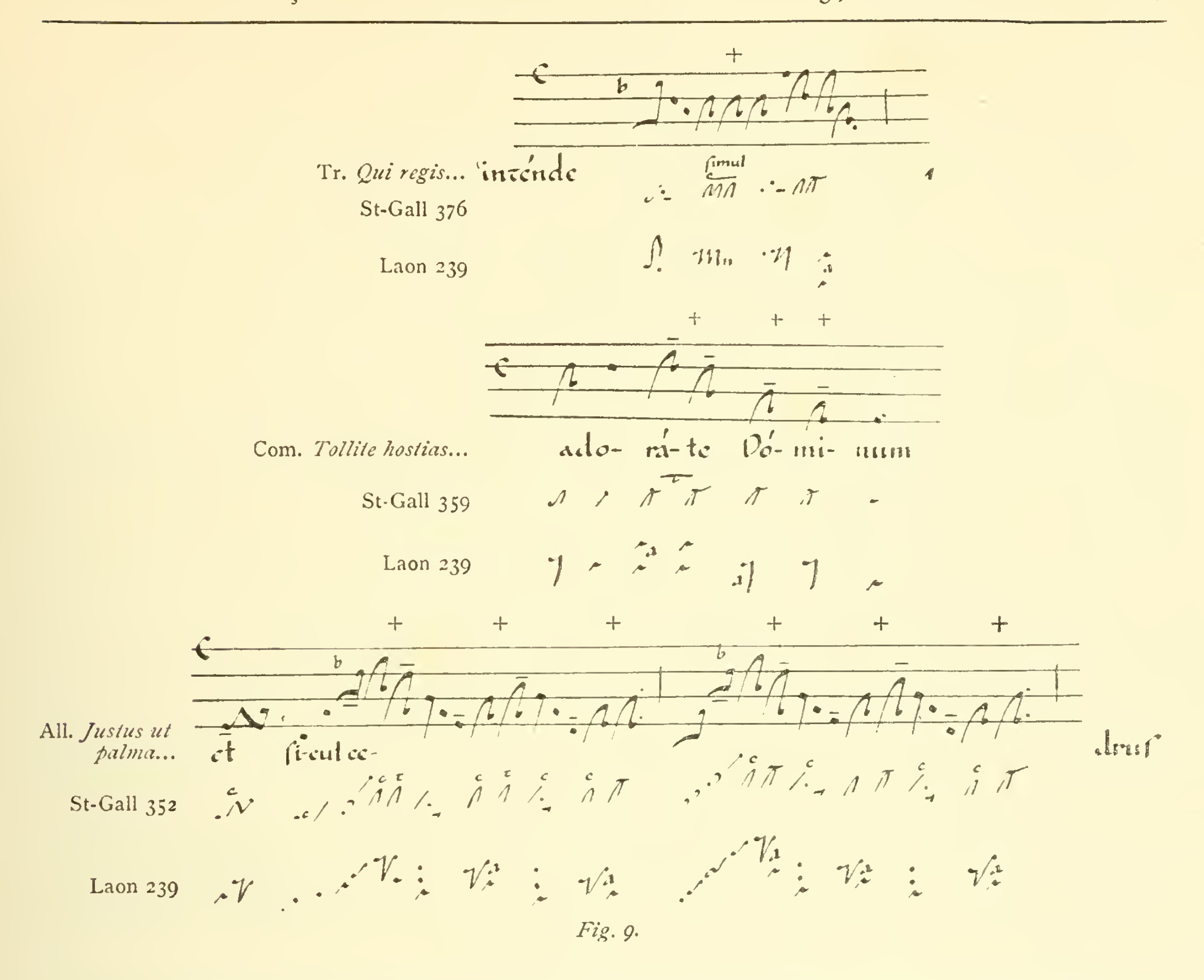


Fig. 9.

Dans le Trait *Qui regis*, toutes les *clivis* de Saint-Gall sont brèves, avec le *celeriter* et *simul*; le notateur messin emploie également les *clivis* brèves et les relie intimement, pour indiquer au chantre qu'il ne doit pas s'arrêter. (1)

Le second exemple, la Communion *Tollite hostias* fournit matière à quelques intéressantes constatations. Alors que le copiste de Saint-Gall indiquait un appui sur toute la série de *clivis* descendantes, celui de Laon écrivait une brève sur la syllabe *Do* de *Dominum*, mais au moyen de la lettre a (*augete*) il rectifiait une erreur de plume. Sur la syllabe *mi* du même mot, il y a une variante ; à Saint-Gall on appuyait légèrement, à Laon on passait rapidement. Il y avait en effet ici deux interprétations différentes, et ceci n'est pas une simple supposition, car le manuscrit de Bamberg lit. 6, qui est de tout premier ordre, et qui appartient à l'École sangallienne, met sur cette syllabe une *clivis* brève avec le *celeriter*. Cette Communion ne se trouve pas dans Milan E. 68 Sup., à écriture messine, mais on la rencontre dans Verceil 186, de même notation ; or sur la syllabe *Do* ce manuscrit emploie la forme de *clivis* longue, et il met la forme brève sur la syllabe *mi*.

L'Alleluia *Justus ut palma* montre un mélange de *clivis* brèves et de *clivis* longues, et toujours dans les deux Écoles elles se correspondent aux mêmes endroits. On ne peut s'empêcher d'être frappé de l'accord parfait qui règne entre la tradition rythmique de Saint-Gall et celle de Laon, et tout commentaire devient ici inutile. Relevons seulement en passant une chose déjà constatée précédemment : sur le mot *sicut*, le *punctum c* et la *virga* de Saint-Gall sont remplacés par deux *punctums* brefs.

(1) Cf. Tribune de St-Gervais, juin 1903. *A travers les manuscrits. Etude sur une cadence des Traits du VIIIe mode.*

Pes ou Podatus.

Le *codex* de Laon emploie le *podatus* beaucoup plus fréquemment que les manuscrits de Saint-Gall ; il ne se contente pas de le traiter en neume isolé, il le fait encore entrer en composition avec d'autres groupes. Examinons-le sous ces deux rapports, et d'abord à l'état isolé.

En se reportant au Tableau des neumes, on constate que le *pes rotundus* sangallien ⌣/ est représenté à Laon par une forme de *podatus* assez semblable à la forme longue usitée à Saint-Gall (7) ; et pour remplacer l'épisème horizontal qui indiquait que l'appui devait porter sur la note supérieure, le copiste messin n'avait d'autre procédé que d'ajouter la lettre significative *t* sur cette même note (9). Le *podatus* était-il long à Saint-Gall ? Conformément à son habitude, Laon désagrégeait le neume (8). Quant au *pes quassus*, il avait une forme spéciale qui permettait de le distinguer aisément des autres *podatus* (10). Quelques exemples pris au hasard suffiront à prouver la chose.

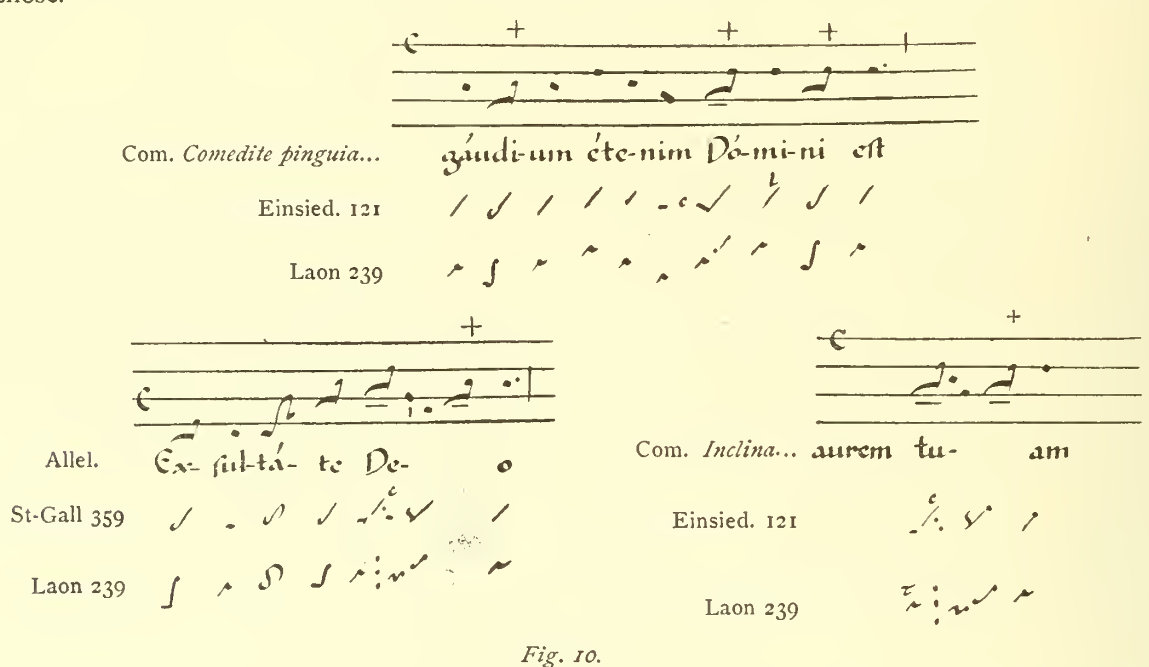


Fig. 10.

C'est surtout *dans les groupes composés* qu'il est intéressant d'examiner le *podatus* messin, parce qu'il permet de faire de très curieuses constatations, et d'apprécier à leur juste valeur les signes neumatiques des deux Écoles de Saint-Gall et de Metz. Voici les équivalences que l'on rencontre le plus ordinairement :

St-Gall Laon St-Gall Laon

A = =

B = =

C =

D = ou : =

E = =

Fig. 11.

C ne rentre évidemment pas dans la catégorie des groupes composés; nous l'avons seulement mentionné ici pour indiquer quel neume sangallien il désigne parfois, celui que certains tableaux de neumes appellent *gutturalis ;* en fait, c'est un *podatus* qui se trouve au demi-ton.

Notons que toujours le *podatus* bref de Laon correspond à deux simples *punctums* sangalliens, ou même à deux *apostrophas*, et le *podatus* long à deux *punctums* longs. Quelques exemples concrets vont permettre de saisir la réalité de ces cinq concordances.
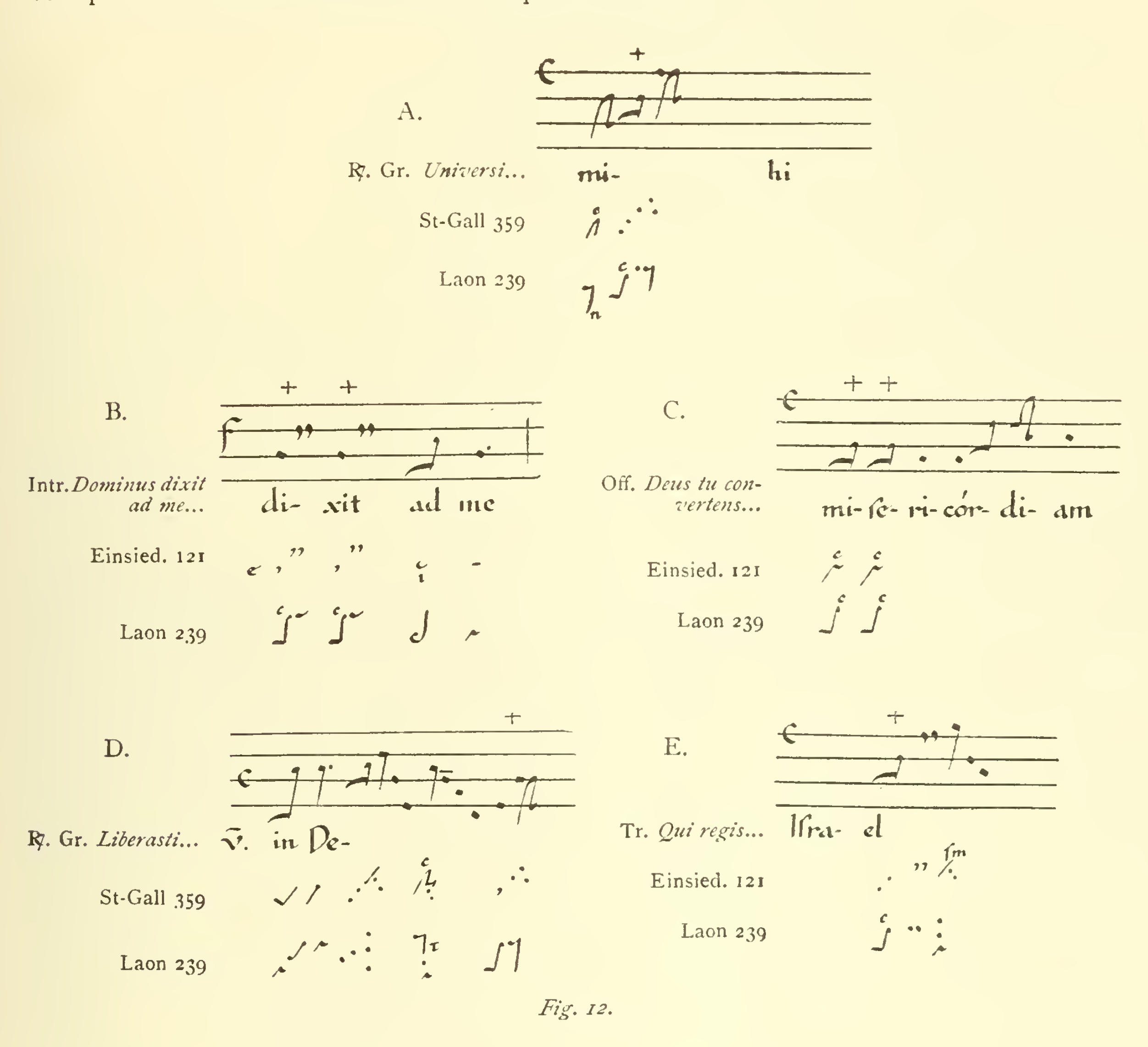


Fig. 12.

Aux groupes A et E, on constate que le *podatus* messin de forme ordinaire est l'équivalent des simples *punctums* sangalliens, ce qui donne la valeur exacte des deux notations.

Du groupe B il sera question plus loin à propos du *strophicus* (fig. 37); de même du groupe D, à propos du *trigon* (fig. 41). Nous voulions seulement mentionner ici en passant les équivalences sangalliennes et messines.

Il est encore un cas où le *codex* de Laon fait usage du *podatus* et qu'il faut relever. Lorsque les manuscrits sangalliens écrivent un *trigon* précédé d'une *apostropha*, celui de Laon met un *podatus* bref suivi d'une *clivis*, et cette manière d'écrire permet de distinguer, sans crainte d'erreur, ce groupe du *scandicus flexus* : qu'il traduit par deux *punctums* et une *clivis* exactement comme à St-Gall (28).

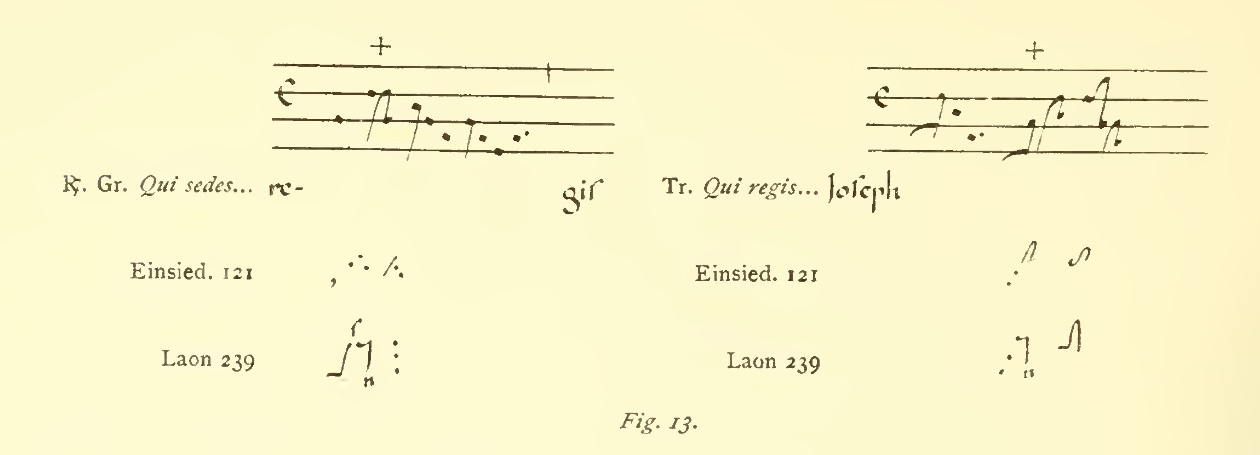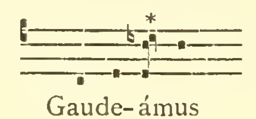


Fig. 13.

Disons ici un mot d'un groupe qui n'a pas de nom spécial, et qu'on pourrait peut-être ranger parmi les *scandicus* ou les *salicus*, mais qui, à raison même de sa forme, se rattache aussi au *podatus*. C'est une formule que l'on rencontre assez fréquemment dans les intonations du Ier mode, et également dans certains passages du IVe; on peut prendre comme type le *Gaudeamus*.



Les *codices* sangalliens écrivent par un *podatus* suivi d'une *virga* ou avec épisème le groupe neumatique placé sur la syllabe *a*; parfois on rencontre les lettres *l* ou *t* sur la note supérieure du *podatus*, mais jamais le *t* (*tenete*). Hartker, dans son Antiphonaire, ajoute souvent un épisème à cette note supérieure sans lettre significative. Le manuscrit de Laon nous fournit ici de précieuses indications; la formule en question se trouve au moins 24 fois employée par lui, et sauf trois cas, Intr. *Exclamaverunt*, Offert. *Confitebor Domino*, et ℣. *Conserva me* de l'Offert. *Benedicam Dominum*, il ajoute toujours l'a (*augete*) ou le *t* (*tenete*) à la deuxième note du *podatus*. Ceci explique pourquoi dans les éditions rythmiques nous avons mis un épisème sur cette note, pour indiquer que l'appui doit se faire à cet endroit précis, et non, comme on serait porté à le croire, sur la première note du groupe.

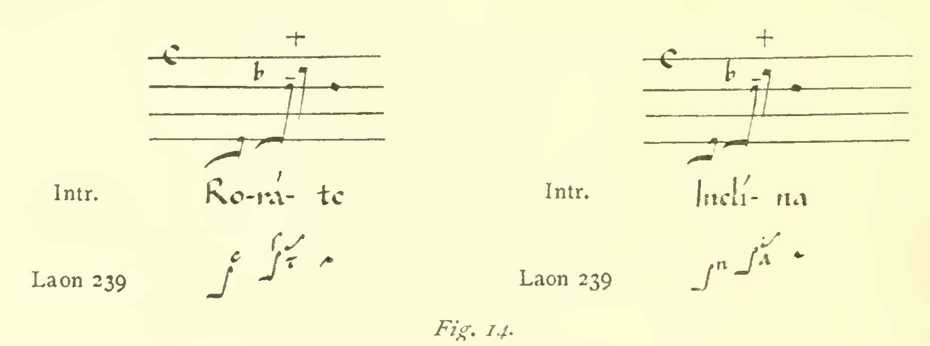


Fig. 14.

Au *pes* simple on peut rattacher le *pes subpunctis*, dont il n'y a rien de bien particulier à dire; nous nous bornons à donner quelques exemples pour montrer que la concordance entre les deux Écoles, messine et sangallienne, est toujours parfaite.

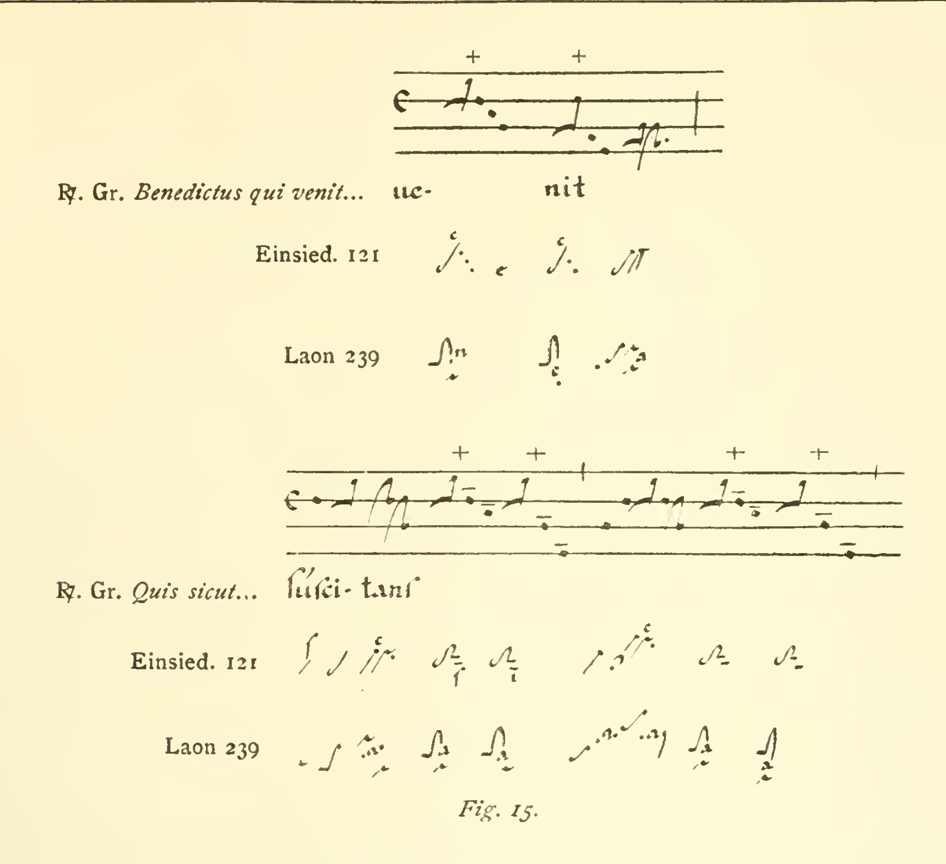


Fig. 15.

Dans le ℟. Gr. *Benedictus qui venit* on voit des *pes subpunctis* avec toutes les notes brèves ; Saint-Gall fait usage du *celeriter*, Laon, des deux lettres *n* et *c*. C'est à dessein que le notateur messin relie *en forme de torculus* les trois premières notes, car, à raison de la règle de la désagrégation, le chantre aurait été tenté de s'arrêter sur la note supérieure du *podatus*, si cette note avait été séparée de celle qui la suit. Dans un exemple donné plus haut, page 178, (fig. 1), à la formule finale du ℟. Gr. *Gloriosus*, on constate que le copiste avait écrit un *pes* suivi de plusieurs *punctums*, alors que dans tous les cas analogues, les trois premières notes étaient jointes ensemble; il a pris soin d'ajouter un *n* à la note supérieure du *podatus* pour indiquer qu'on ne devait pas s'arrêter.

Au ℟. Gr. *Quis sicut*, seules les deux dernières notes des *pes subpunctis* sont longues ; Einsiedeln l'indique au moyen de ses épisèmes, Laon emploie la lettre a (*augete*) selon son habitude.

Le *pes subpunctis* doit-il être long tout entier; la chose sera évidente. Prenons un passage bien connu des Graduels du Ve mode :

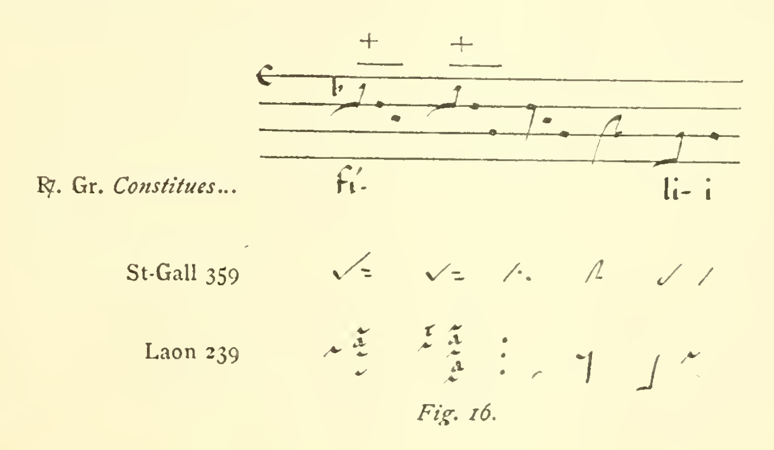


Fig. 16.

Au ℟. Gr. *Quis sicut* (fig. 15), on constatait que les trois premières notes du *pes subpunctis* avaient la forme d'un *torculus*, et que c'était chose voulue, parce qu'il n'y avait pas d'autre manière d'indiquer le rythme. Ici, le manuscrit de Laon décompose le groupe entier, il fait emploi de ses *punctums* longs, et même il y ajoute les deux lettres a et τ.

L'ictus rythmique a-t-il une place spéciale à Saint-Gall, le *codex* de Laon le mettra exactement au même endroit.

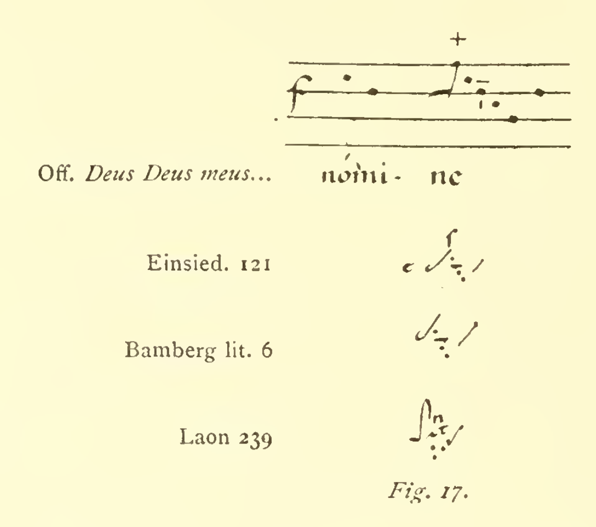


Fig. 17.

L'épisème est marqué très clairement dans les manuscrits sangalliens sur la deuxième note descendante du *pes subpunctis*, sur le *fa*; Laon a d'abord relié *en manière de torculus* les trois premières notes, de plus il a pris soin d'ajouter l'*n* pour signifier que l'appui ne devait pas porter sur le *sol*, enfin il a écrit un *punctum* long affecté du *tenete* sur le *fa*, et il a repris les points brefs. Il est évident que, dans tous ces faits, il y a plus qu'une simple coïncidence; il faut y reconnaître une intention bien arrêtée, un rythme très nettement déterminé, en un mot une tradition rythmique unique.

Il est encore un groupe dont l'usage est très fréquent et qui semble devoir être classé parmi les *pes subpunctis*, encore que graphiquement il paraisse en différer au premier abord; les manuscrits de Saint-Gall l'écrivent de la façon suivante . Les deux premières notes ne sont en réalité que la décomposition du *pes quadratus* dont la première note, le *punctum*, est longue, car souvent elle porte l'épisème, et la deuxième, la *virga* est fréquemment surmontée du *c (celeriter)*. Les deux Écoles, messine et sangallienne, usent ici du procédé de la désagrégation, parce qu'il n'y avait pas d'autre système pratique.

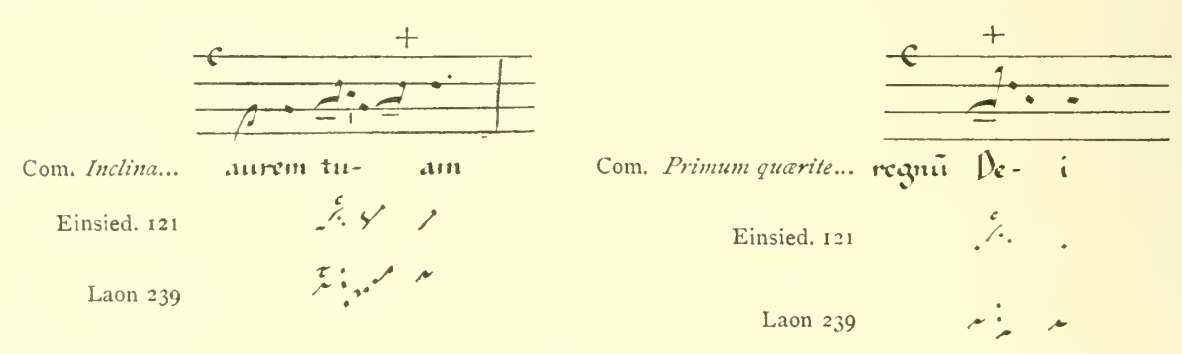


Fig. 18.

Torculus.

L'Introït *Gaudete* du IIIe Dimanche de l'Avent fournit un curieux exemple de variétés de *torculus* qui permet de saisir aisément les différences rythmiques de la mélodie.

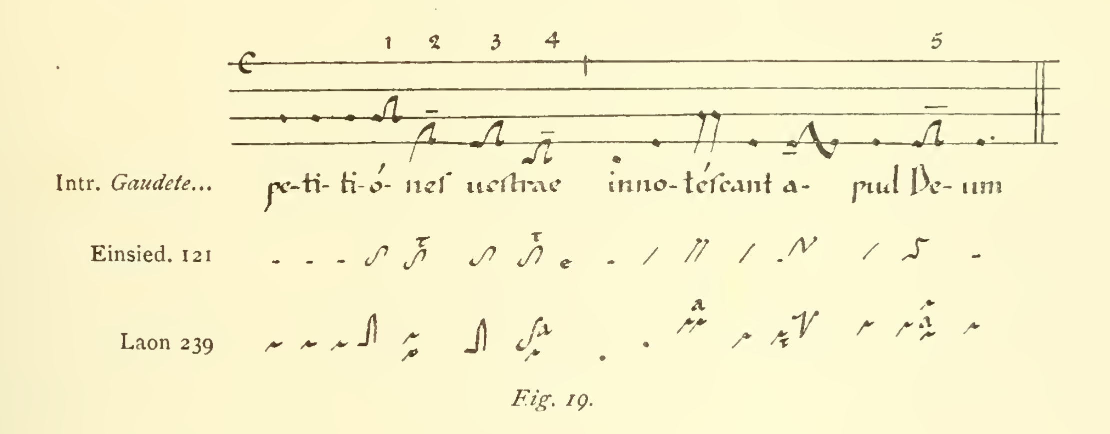


Fig. 19.

Aux nos 1 et 3, les deux Écoles emploient le *torculus* bref; au no 5, c'est la forme longue, la mélodie prend fin. Sur 2 et 4, à Saint-Gall, on appuyait la note supérieure, elle est marquée du *tenete*; Laon se sert au no 2 de la *clivis* longue, — beaucoup de manuscrits ont une *clivis* à ce même endroit, — et, au no 4, du *torculus* avec appui sur la note supérieure. Il faut se garder de confondre cette forme de *torculus* (21) avec un autre groupe, le *pes subbipunctis* qui porte l'ictus sur la première note descendante (36) et qui correspond à la forme sangallienne ; des exemples ont déjà été donnés plus haut (fig. 15). Ce *pes subbipunctis* messin a la forme d'un *torculus* anguleux, suivi d'un *punctum* long, tandis que le *torculus* dont il est ici question a une forme arrondie, et la boucle est à peine recourbée; il est très facile de les distinguer l'un de l'autre. Le manuscrit de Laon fait donc encore ici usage de son procédé de désagrégation; à trois reprises, l'Introït *Gaudete* nous en fournit la preuve.

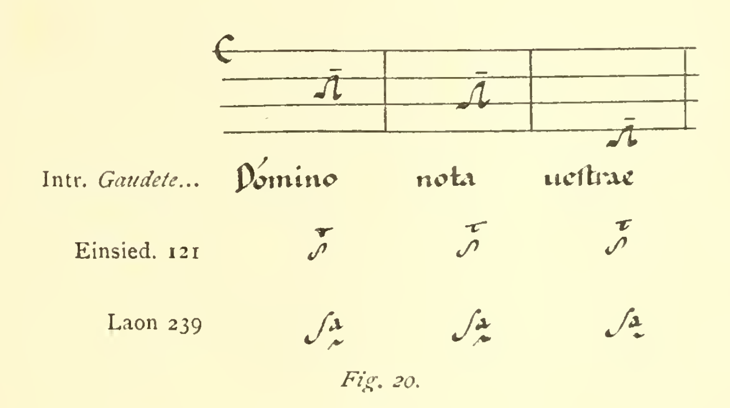


Fig. 20.

Si l'ictus doit porter sur la dernière note du *torculus*, les manuscrits sangalliens l'indiquent au moyen de l'épisème ou de l'*x* (*exspecta*); Laon n'a qu'un moyen à sa disposition, il faut qu'il ajoute à cette note la lettre significative τ *(tenete)*.

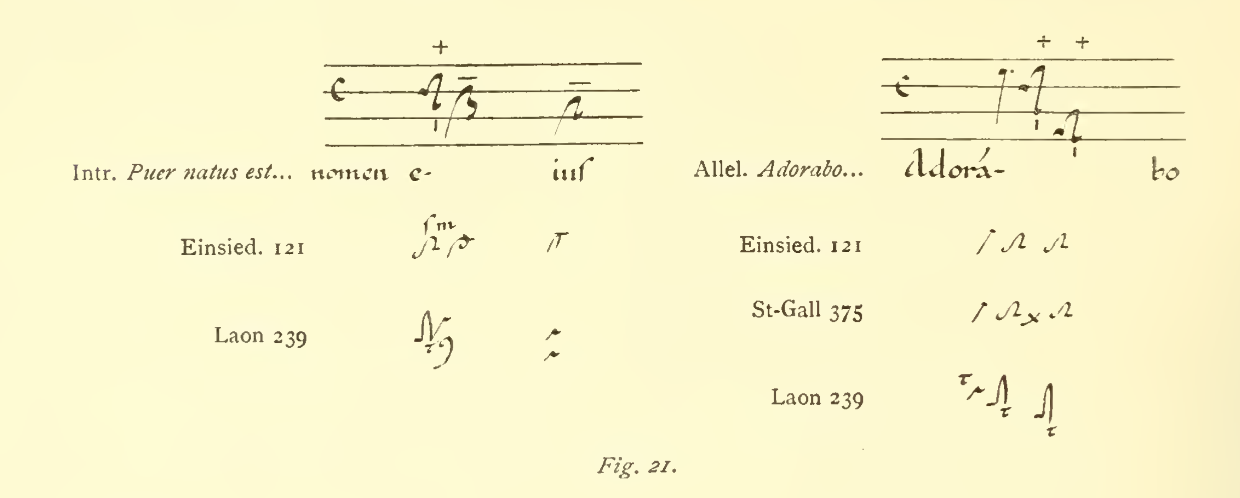


Fig. 21.

Prenons un autre exemple, un passage de l'Offert. *Oravi.*

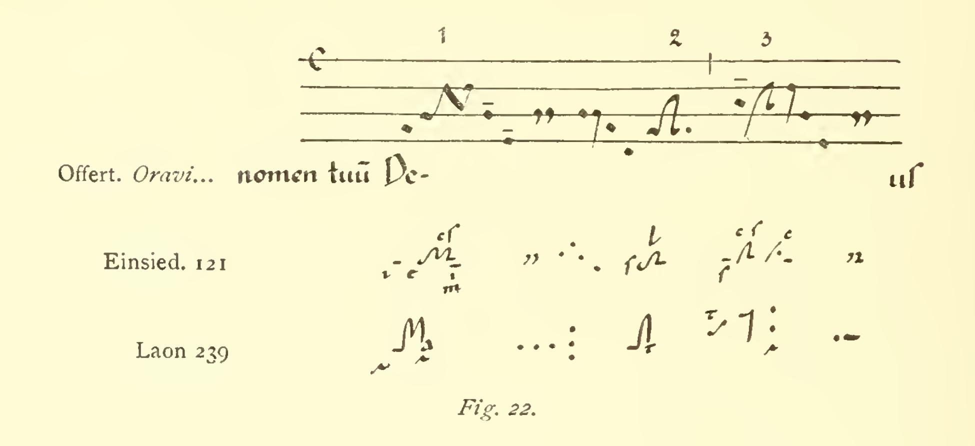


Fig. 22.

On remarque d'abord au groupe 1 que le *torculus* sangallien a été réuni très intimement au *climacus* qui le suit, et celui-ci a seulement les deux dernières notes longues ; à Laon, l'exécution était la même : *torculus* bref relié à un *climacus*, et la lettre a indique à quel endroit précis on devait ralentir le mouvement.

Au n° 2, le *torculus* dans le manuscrit d'Einsiedeln a un épisème sur la troisième note, et comme on l'a fait remarquer plus haut, Laon traduit cette nuance au moyen de la lettre τ .

Graphiquement, le groupe 3 n'a pas la forme d'un *torculus*, mais en réalité il ne s'en distingue pas. Supposons en effet le cas d'un *torculus* dont la première note devrait être longue ; on aurait pu l'indiquer évidemment en mettant un épisème et en le rattachant à ce qui suit, mais il faut reconnaître que les codices sangalliens n'écrivent pas de cette façon ; dès lors il ne restait qu'un moyen, scinder le neume, et écrire un *punctum* isolé ou une *virga*, puis une *clivis* avec ou sans le *celeriter*, et c'est ce qu'ils ont fait très souvent. A Laon, le procédé n'avait rien que de très régulier, puisque son système était celui de la désagrégation ; sur ce groupe 3, le copiste a mis une *virga* avec le τ , puis une *clivis* à forme brève. Quelques exemples permettront encore de mieux saisir la chose.

Off. *Tui sunt cæli...* orbem ter- rá- rum

Einsied. 121

Laon 239

Off. *Mirabilis...* benedictus De- us

Einsied. 121

St-Gall 375

Laon 239

Fig. 23.

Une remarque en passant. Dans l'Offertoire *Mirabilis*, les deux *clivis* sont précédées à St-Gall d'une *virga*, tandis que dans l'Offertoire *Tui sunt cæli*, il y a seulement un *punctum*. Pourquoi cette différence ? Il y a là une intention du copiste qui écrivait à dessein de cette façon pour indiquer au chantre la hauteur mélodique de la première note. Sur *orbem*, on finissait en *sol* ; le *punctum* devenait nécessaire pour avertir que la mélodie baissait ; tandis que sur *Deus* la *virga* avant les deux *clivis* s'imposait, la note précédente était un *si* ou même un *la* d'après les manuscrits qui ont une *clivis* sur la dernière syllabe du mot *benedictus* ; le *punctum*, note basse, aurait induit le chantre en erreur. Il faut le répéter une fois de plus, le *punctum* n'est pas bref par lui-même, ni la *virga* longue ; rien en effet n'eût été plus simple que d'écrire en *torculus* le groupe en question. On constate que la désagrégation des neumes dont il faudra faire un jour l'histoire remonte très haut.

Porrectus ou Clivis resupina.

Le *porrectus* ne présente aucune difficulté, il suffit de montrer les diverses formes qu'il revêt ; il a sa forme simple, qui consiste dans la réunion d'une *clivis* et d'une *virga*.

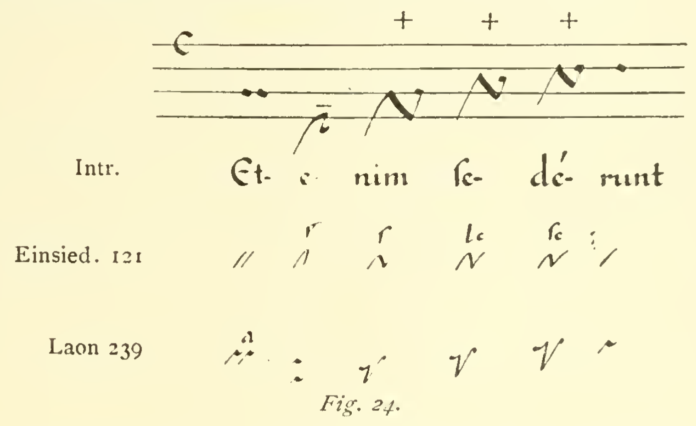


Fig. 24.

Le codex sangallien n'emploie aucun épisème, il indique, au moyen du c, que le chantre ne doit pas s'attarder, et il est obligé d'user des lettres l *(levate)* et s *(sursum)* puisqu'il connaît assez peu le procédé diastématique ; son rival messin parle aux yeux sans avoir besoin de lettres significatives, les *porrectus* ne forment qu'un groupe compact, signe de brièveté, et ils sont écrits à des hauteurs différentes, on pouvait dès lors chanter en toute sûreté.

La première note du *porrectus* messin a parfois une forme un peu spéciale, elle ressemble à un *oriscus* (46) ; l'emploi de ce *porrectus* semble réservé au *pressus*, et même au *pressus* c de Saint-Gall dont il sera parlé plus loin. Un exemple permettra de voir la différence.

All. *Video cælos...* stan- tem

St-Gall 359

Laon 239

Fig. 25.

Enfin la forme longue du *porrectus* est indiquée, selon la règle ordinaire, par la décomposition des notes, *clivis* longue suivie d'une *virga*, ce qui explique le nom de *clivis resupina* qu'on donne parfois à ce groupe.

Off. *Ave Maria...* grá- tia plena

St-Gall 339

Einsied. 121

Laon 239

Fig. 26.

Climacus.

Le *climacus* messin s'écrit au moyen de simples *punctums*, il correspond alors au groupe sangallien dont la première note est une *virga* sans épisème, marquée ou non du *celeriter*; si cette *virga* avait un épisème, le manuscrit de Laon indiquerait cet appui en employant une *virga* au lieu du *punctum* bref.

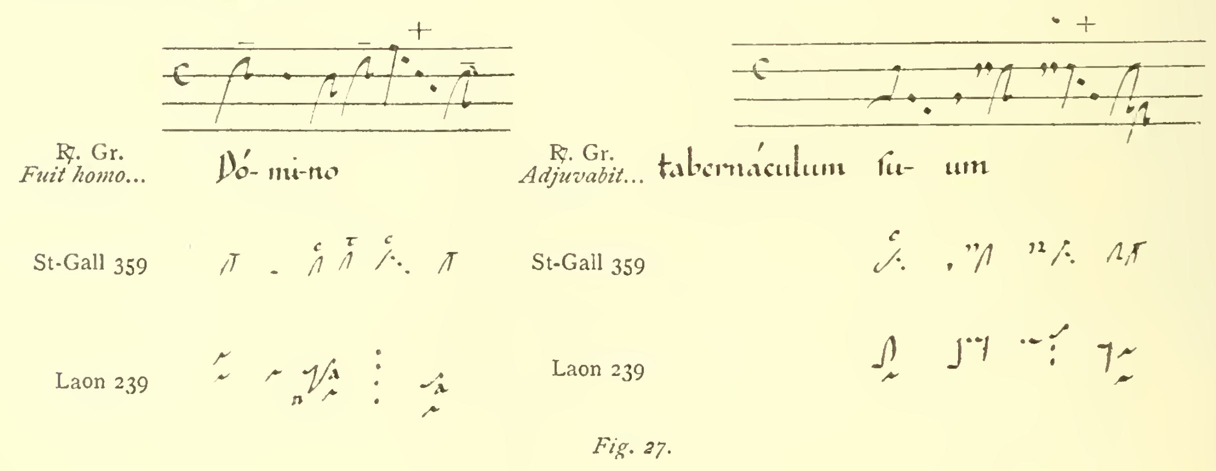


Fig. 27.

Le codex messin fait aussi usage du *punctum* long dans le *climacus*, et la comparaison avec Saint-Gall rend raison de la chose; c'est que l'appui rythmique doit avoir une place spéciale. Un passage connu des Graduels du Ve mode en fournira une preuve.

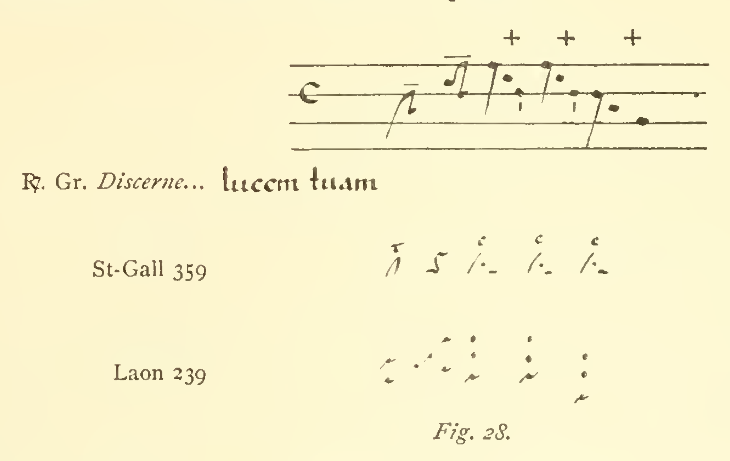


Fig. 28.

Dans cet exemple la troisième note des *climacus* est marquée dans la notation sangallienne par un *punctum* long suivi d'une *virga* c ; à Laon le *punctum* long précède aussi partout le *punctum* bref qui est l'équivalent de cette *virga* c , comme on l'a vu un peu plus haut.

Un autre exemple indiquera que l'ictus devait être placé sur la deuxième note du *climacus*, et l'on constatera une fois de plus la parfaite concordance des deux Écoles.
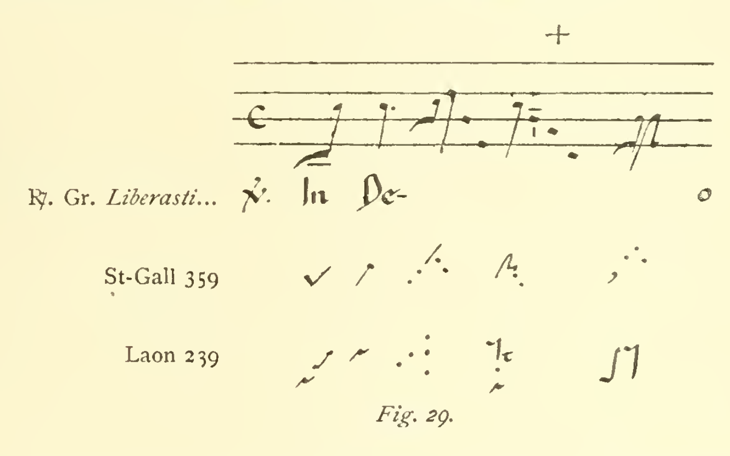


Fig. 29.

Le manuscrit de Laon n'avait d'autre moyen ici de marquer l'appui sur la deuxième note de la *clivis* que l'emploi de la lettre significative τ, il a suivi sa règle ordinaire.

Voyons encore un autre cas qui se reproduit fréquemment. Le groupe entier doit être retardé, les neumes l'indiqueront par leur seule forme, tous les *punctums* seront longs.

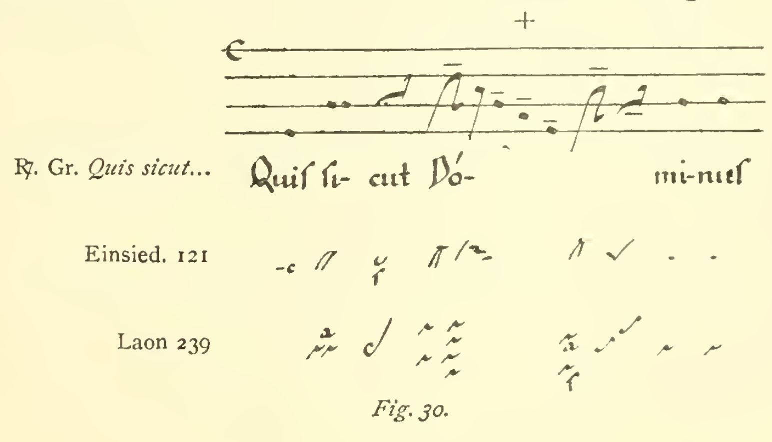


Fig. 30.

Ces quelques exemples suffiront à expliquer tous les cas qui pourront se rencontrer, et il n'est pas nécessaire d'insister davantage.

Scandicus et Salicus.

Les manuscrits sangalliens distinguent d'une manière très nette ces deux groupes, et il est impossible de s'y méprendre. Le *scandicus* est formé par une succession de *punctums* ascendants, tantôt brefs, tantôt longs, terminés par une *virga*; il peut en effet comprendre trois, quatre ou même cinq notes . Le *salicus* a un signe particulier qui permet de le reconnaître du premier coup d'œil . Il faut avouer qu'ici le *codex Laudunensis* est inférieur à ses rivaux; il y a chez lui comme une certaine indécision; le signe qui devrait annoncer un *salicus* fait souvent défaut. Quelle est la raison de ce fait particulier? Il serait difficile de le dire pour le moment; mais il semble bien probable que la chose doit pouvoir s'expliquer, puisque pour tous les autres neumes il concorde parfaitement avec les manuscrits de Saint-Gall. Venons-en immédiatement aux exemples.

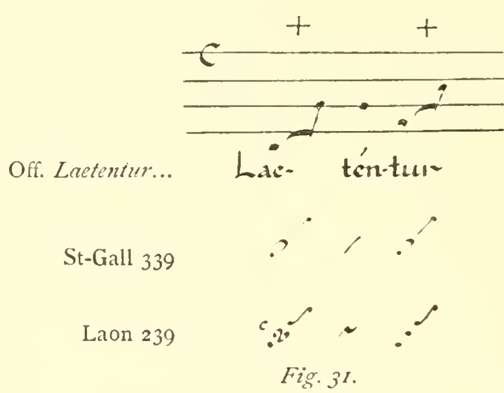


Fig. 31.

Comme on le voit, Laon donne deux traductions différentes des deux *salicus* sangalliens; sur la syllabe *læ*, il emploie la forme ordinaire du *salicus*, et la deuxième note qui ressemble à un *oriscus* est souvent alors affectée de la lettre c; sur la troisième syllabe au contraire il écrit un véritable *scandicus*. L'exemple suivant va le montrer en accord parfait avec Saint-Gall.

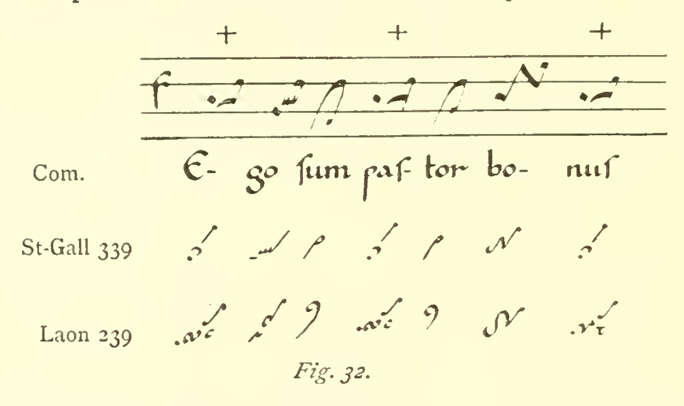


Fig. 32.

Ici il écrit de vrais *salicus* dont deux portent la lettre c et le troisième, la lettre t.

Quand il s'agit de *scandicus* proprement dits, les deux Écoles sangallienne et messine n'offrent plus de divergences, comme celles que l'on vient de constater; les nuances de brièveté et de longueur se retrouvent les mêmes.

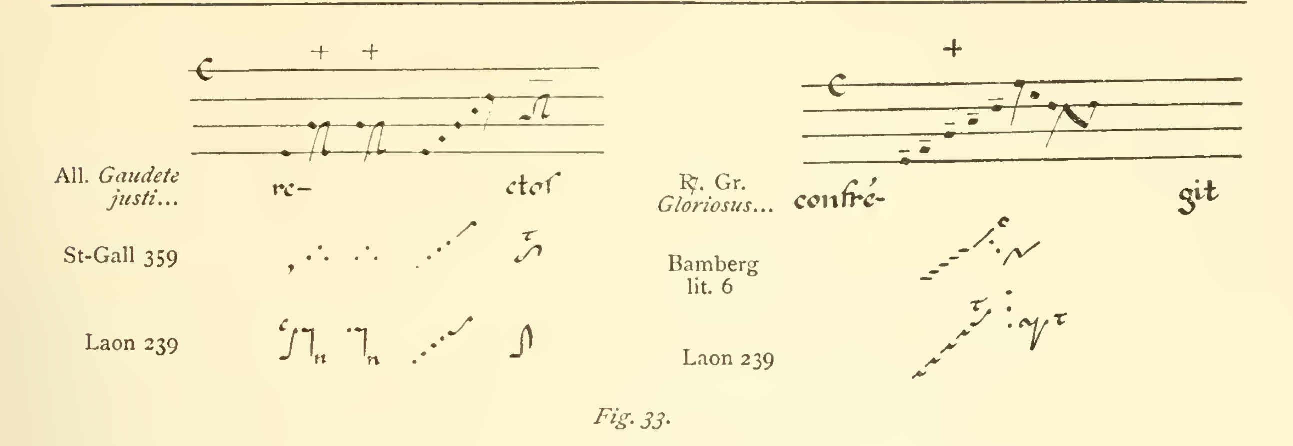


Fig. 33.

Dans l'Allel. *Gaudete justi*, tout devait s'exécuter avec beaucoup de légèreté, avec de l'entrain comme il convient à un *Alleluia*; les manuscrits l'indiquent au moyen d'une série de *punctums* brefs; tandis que dans le Graduel *Gloriosus*, il y avait quelque chose d'un peu majestueux, il fallait de l'ampleur; le mouvement est ralenti par une suite de *punctums* longs; Saint-Gall en donne cinq, Laon n'en a que quatre, mais la *virga* qui les suit porte le ⲧ, puis on reprend l'allure première, le *climacus* sangallien est *celeriter*, celui de Laon est indiqué par trois points brefs, et l'on a vu plus haut, à propos du *climacus*, comment ce point bref messin remplaçait la *virga* initiale c de ce groupe. Donnons encore d'autres exemples qui tout en montrant la vérité des remarques précédentes feront mieux comprendre la nécessité des signes rythmiques dans les éditions actuelles, si l'on veut arriver à rendre parfaitement toutes les beautés du chant grégorien.

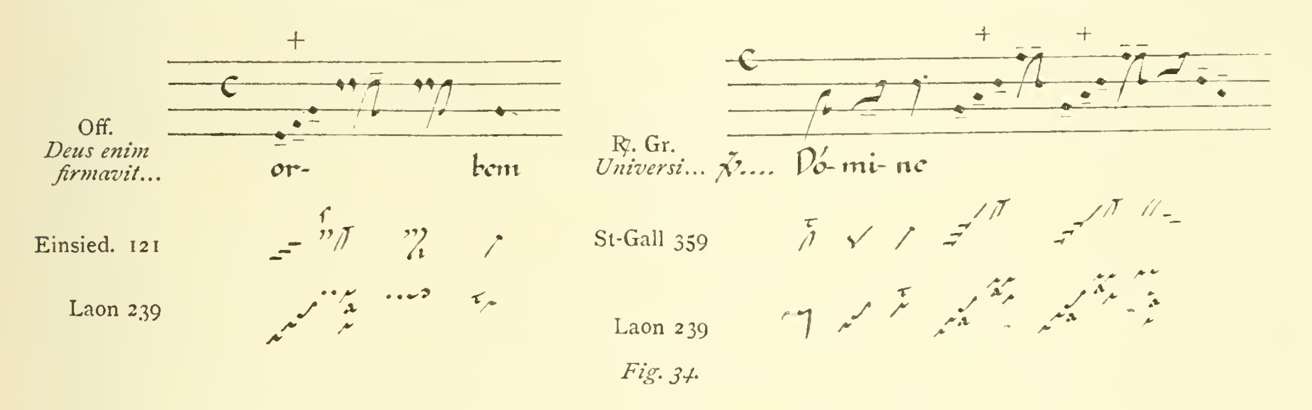


Fig. 34.

Quilisma.

Dans les manuscrits vraiment messins, le *quilisma* revêt une forme tout à fait particulière que l'on ne rencontre que chez eux, et qui est comme une caractéristique de l'École à laquelle ils appartiennent. Le codex de Laon ne fournit aucune donnée sur le *quilisma* considéré en lui-même, comme note spéciale; mais où il devient très précis, c'est sous le rapport de la note ou du groupe qui le précède. On sait qu'à Saint-Gall, le *quilisma* a comme une propriété rétroactive : les neumes qui le précèdent sont toujours des neumes à forme longue, et ce *toujours* n'admet pas d'exception. Une fois de plus, la tradition messine vient ici confirmer la tradition rythmique sangallienne, et en présence des faits sans nombre qu'on pourrait présenter, il est impossible de se soustraire à l'évidence. Nous sommes obligés ici de nous borner à quelques exemples, mais ils pourront suffire à eux seuls à prouver qu'un groupe devant un *quilisma*, quelle que soit sa forme, *torculus*, *clivis*, *climacus*, est toujours un groupe long.

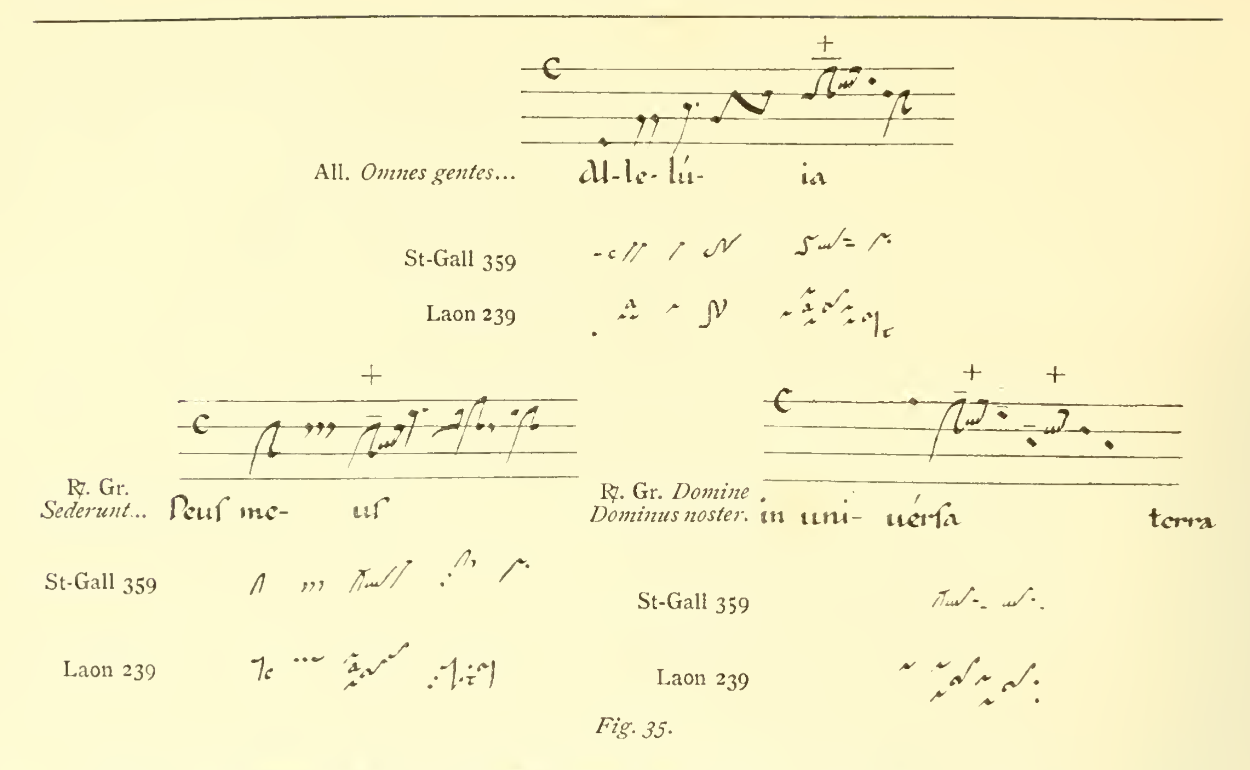


Fig. 35.

Dans l'Allel. *Omnes gentes*, le *quilisma* messin est précédé du *torculus* désagrégé et muni de la lettre a ; par sa forme seule, ce *torculus* était long, puisqu'il était décomposé, la lettre significative prouve bien qu'il n'y a pas erreur. Les deux autres exemples présentent un *quilisma* précédé d'une *clivis*, longue dans les deux cas, avec ou sans la lettre a (*augete*). Puis dans le ℟. Gr. *Domine Dominus noster*, avant le second *quilisma* il y a un *climacus*; à Saint-Gall les deux notes descendantes sont des *punctums* longs, et à Laon il en est de même, tandis que les notes qui suivent le second *quilisma* sont des *punctums* brefs, tant à Laon qu'à St-Gall. Ce ne sont pas là de simples coïncidences.

Strophicus.

Pour indiquer le *strophicus*, les codices sangalliens emploient les *apostrophas* qu'ils groupent tantôt au nombre de deux, tantôt de trois ou même de cinq et six; le manuscrit de Laon n'a pas de signe spécial, il se sert d'un simple point, absolument identique au *punctum* bref dont il a été parlé plus haut, mais il est aisé de le reconnaître, précisément à cause de ce groupement de deux, trois, cinq ou six points successifs. La manière de traiter le *strophicus* est la même dans les deux Écoles sangallienne et messine, et une comparaison entre les deux notations fournira encore des détails plus précis d'exécution. Prenons comme exemple du *strophicus* le type bien connu du Graduel du III[e] mode; les cas les plus variés s'y rencontrent et ils donneront ample matière aux constatations les plus intéressantes.

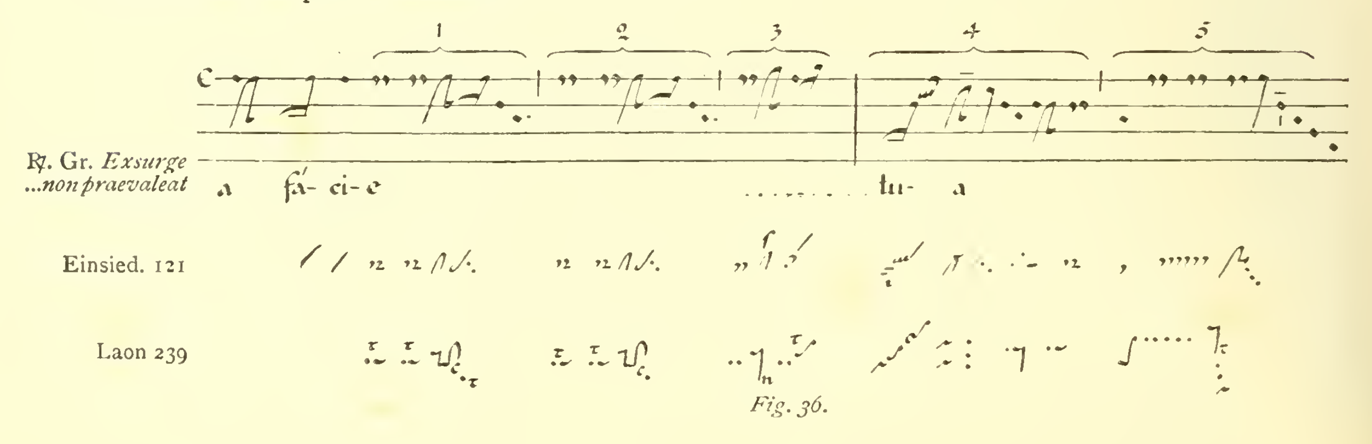


Fig. 36.

Le groupe 2 ne fait que reproduire note pour note la mélodie du groupe 1, et dans les deux passages l'écriture neumatique est identique tant à Laon qu'à Saint-Gall. Le chantre aurait pu être tenté d'exécuter rapidement les quatre *apostrophas*, les copistes ont pris soin de lui indiquer au moyen de l'épisème d'une part '' '', et de la lettre *τ* d'autre part, qu'elles devaient se chanter deux par deux, en faisant un léger retard sur la dernière de chaque groupe. Au n° 5 au contraire, l'exécution est différente; pas d'épisème, pas de lettre significative, mais une série de points brefs; on devait seulement les répercuter tous très légèrement, soit de deux en deux, de trois en trois, mais sans retard, ou même tous l'un après l'autre et aller jusqu'à la deuxième note du *climacus* qui devait porter l'ictus comme le montrent très nettement et l'épisème sangallien et le *τ* messin placé au bas de la *clivis*.

Au groupe 3 on voit une *clivis* précédée d'une *distropha*; le cas s'était déjà présenté aux n°s 1 et 2, mais il y a ici une variante : alors que la deuxième note du *strophicus* portait l'épisème ou le *τ*, signes de retard, les deux *apostrophas* sont légères sur le groupe 3; le *codex* de Laon se contente de mettre deux simples points, et il est en cela parfaitement d'accord avec le manuscrit d'Einsiedeln.

On a déjà vu plus haut, (fig. 12 B), à propos du *podatus*, que le *strophicus* était parfois précédé d'une *apostropha* sur une corde inférieure ," et que le *codex* de Laon avait une manière spéciale de traduire ce groupement; il l'écrit en forme de *podatus* suivi d'un trait légèrement arqué, celui que nous venons de voir muni de la lettre *τ* dans l'exemple ci-dessus (fig. 36). Il faut en effet distinguer très soigneusement au point de vue rythmique l'*apostropha* suivie d'un *strophicus*, du *punctum* suivi d'un *strophicus*. Deux exemples pris au hasard feront saisir la différence.

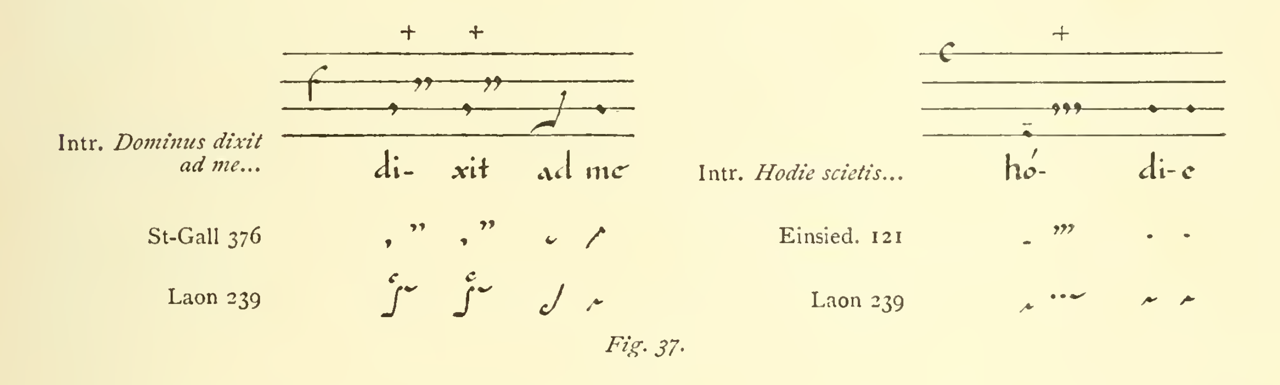


Fig. 37.

Dans l'Intr. *Dominus dixit ad me*, c'est le cas que nous venons de signaler, *strophicus* précédé d'une *apostropha*; le manuscrit de Laon le traduit par un *podatus* bref, et à son extrémité supérieure il ajoute la lettre c et à dessein, car lorsqu'il emploie l'a (*augete*) à cet endroit, le groupe sangallien est différent, comme nous le constaterons un peu plus loin. Sur *Hodie* au contraire, il ne s'agit pas d'une *apostropha*, mais d'un *punctum* avant le *strophicus*; suivant toujours la même tradition, Laon ne réunit pas les deux premières notes en forme de *podatus*, comme il venait de le faire sur le mot *dixit*, mais il fait usage du *punctum* long, et souvent la lettre *τ* y est jointe.

Bivirga et Trivirga.

A Saint-Gall on constate l'existence de la *bivirga* avec épisème // et de la *bivirga* sans épisème // mais il faut dire que l'emploi de ces deux formes y demeure un peu confus. Le *codex* 239 de Laon ne semble pas connaître cette indécision; il écrit ce groupe au moyen de deux *punctums* longs (6) surmontés le plus ordinairement de la lettre a; d'après lui les deux notes

seraient légèrement allongées, et exigeraient une répercussion plus accentuée que pour les *strophicus*.

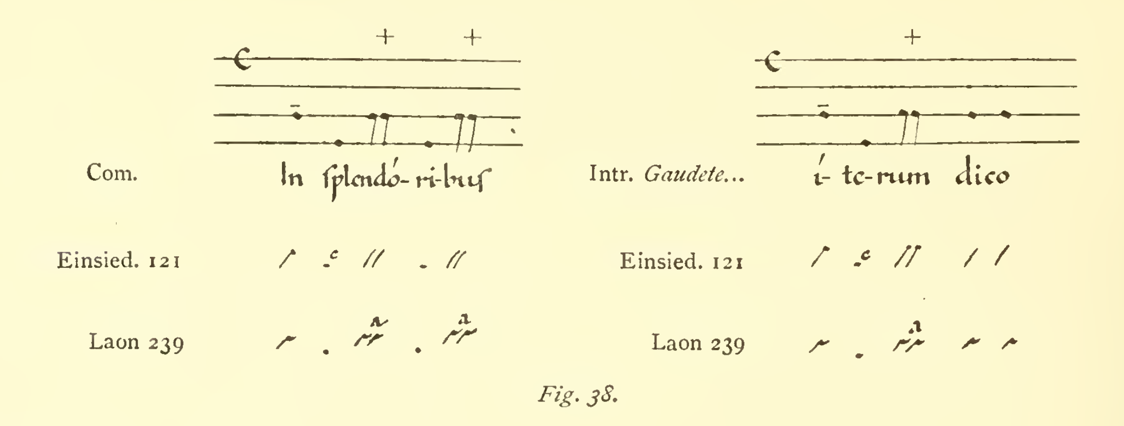


Fig. 38.

Dans ces deux cas, le manuscrit d'Einsiedeln donne tantôt la *bivirga* simple, tantôt la *bivirga* épisématique ; celui de Laon est plus constant.

A en juger par les codices sangalliens, la *bivirga* peut se trouver jointe à une note située sur une corde inférieure. Il ne s'agit plus ici de *strophicus* précédé d'une *apostropha*, mais si l'on veut, d'une *bivirga* précédée d'une *apostropha*. Disons de suite qu'au point de vue graphique une *apostropha* ne précède jamais une *bivirga* ; entendons donc par là une note brève. Il y avait une certaine difficulté à écrire un pareil groupe ; les notateurs sangalliens la tournèrent en dessinant un *podatus* suivi d'une *virga* à l'unisson.

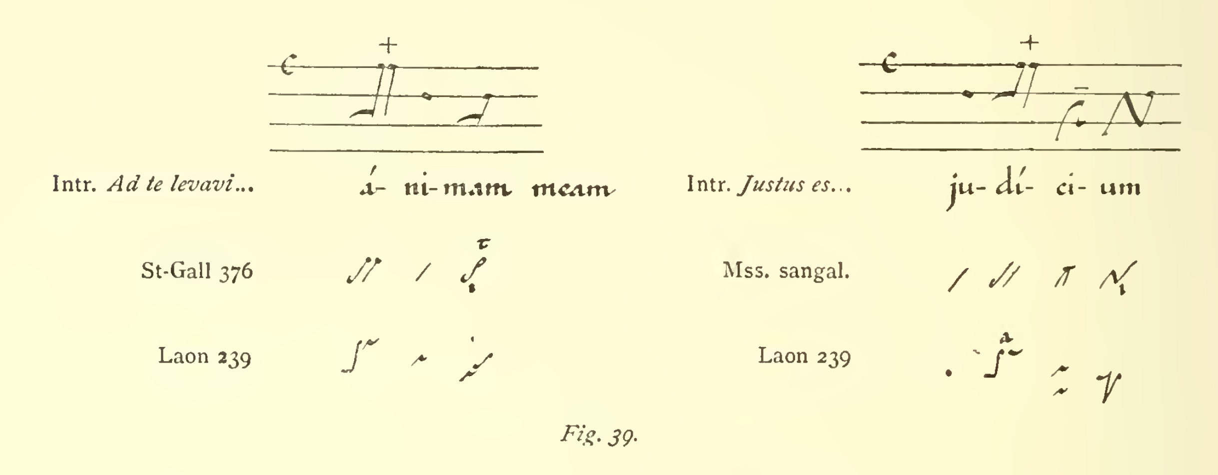


Fig. 39.

Le manuscrit de Laon offre ici deux écritures différentes, du moins en apparence, mais qui en réalité ne sont que des équivalences. Relevons d'abord que lui aussi écrit, comme les sangalliens un *podatus* à forme brève ; la valeur de la première note est donc nettement déterminée ; puis sur le mot *ánimam* on voit un *punctum long*, tandis que sur *judícium*, c'est le signe du *strophicus* ; mais au lieu de la lettre c (*celeriter*) que l'on constatait dans le cas du *strophicus* (fig. 37), le copiste a mis ici la lettre a, et le groupe est ramené à sa valeur réelle.

Tout ce qui vient d'être dit de la *bivirga* s'applique également à la *trivirga* ; qu'il suffise de donner deux exemples.

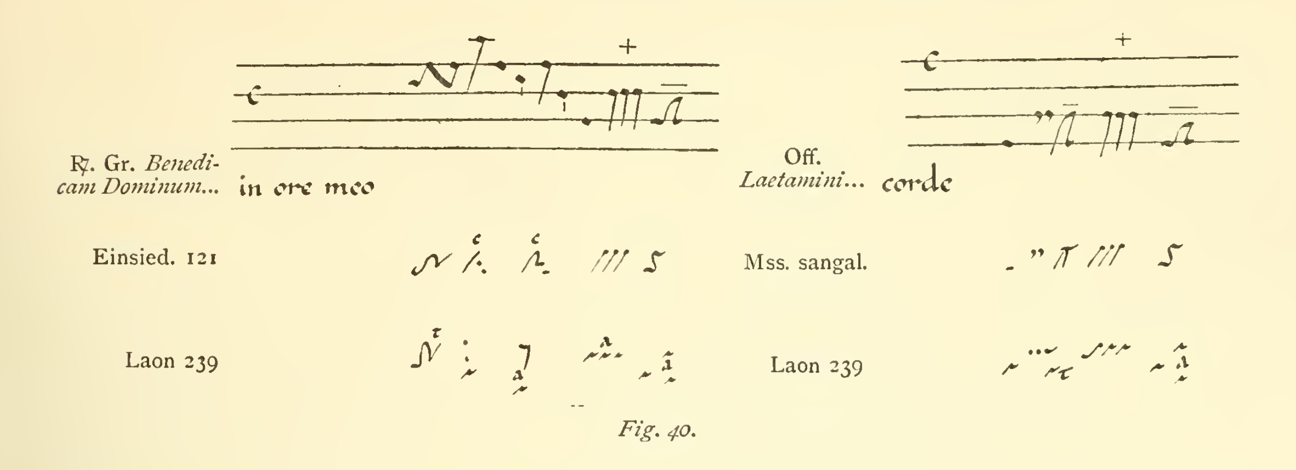


Fig. 40.

Trigon.

Le *trigon* est représenté dans la notation sangallienne par trois points brefs, dont le second est situé un peu au-dessus des deux autres. Les deux premières notes sont-elles à l'unisson, c'est ce qu'il ne s'agit pas de rechercher en ce moment ; mais si elles n'y sont pas, on pourrait se demander pourquoi le copiste n'a pas écrit le groupe en forme de *torculus.* Quoi qu'il en soit, voyons ce que dit la notation messine. Le neume qui, dans le *codex* de Laon, correspond au *trigon* sangallien est formé d'une *clivis* brève précédée d'un *punctum* bref (54) sur le même degré de l'échelle musicale.

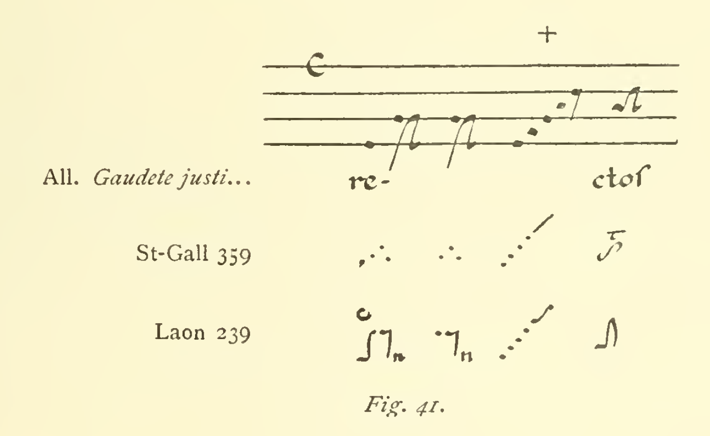


Fig. 41.

Le manuscrit 359 de Saint-Gall nous donne ici deux *trigons* dont le premier est précédé d'une *apostropha.* Le second de ces *trigons* est écrit à Laon comme il vient d'être dit quelques lignes plus haut ; quant au premier, le notateur messin le soude très intimement à la note précédente, de manière à en former un *podatus,* et il a soin d'ajouter à son extrémité supérieure la lettre c pour avertir le chantre de ne pas s'attarder, détail d'exécution que le *trigon* sangallien indiquait au moyen de simples points.

Comme tous les autres neumes, le *trigon* n'aurait-il pas sa forme longue ? Il est permis de le croire, et cette forme se retrouverait à Saint-Gall dans le groupe composé d'une *virga* et d'une *clivis* avec épisèmes. Et de même que Laon indiquait un *trigon* bref au moyen d'un simple point suivi d'une *clivis* brève, le *trigon* long serait marqué par la réunion d'un *punctum* long et d'une *clivis* longue (55, 56). Ce sont les exemples qui nous permettent de tirer ces conclusions.

Off. *Afferentur...* (*minor*) — af-fe-ren- tur
Einsied. 121
Laon 239

Com. *Multitudo languentium...* — et qui vexa- ban- tur
St-Gall 376
Laon 239

Fig. 42.

Que le groupe en question marqué + soit long, on ne saurait en douter, le manuscrit de Laon l'exprime clairement au moyen de la lettre a ; peut-être les deux premières notes étaient-elles répercutées et un peu appuyées.

Pressus.

Certains tableaux de neumes mentionnent deux sortes de *pressus*, ce qu'ils appellent *pressus maior* et *pressus minor*. On sait désormais ce qu'il faut penser de cette distinction ; l'écriture était différente, mais en réalité leur valeur quantitative était la même (1). Puisque nous cherchons à établir la concordance entre les deux Écoles sangallienne et messine, disons que le *codex* de Laon connaît, lui aussi, ces deux formes de *pressus*.

PRESSUS MINOR — PRESSUS MAIOR

ou

Fig. 43.

A Saint-Gall, on trouve parfois sur les *pressus* les lettres romaniennes c et t avec leur signification ordinaire ; à Laon, il y a l'équivalent, et il faut reconnaître qu'ici, l'avantage est entièrement de son côté. Pour écrire le *pressus*, le notateur sangallien n'avait qu'une seule forme à sa disposition et par suite, le chantre ne pouvait se rendre compte, du premier coup d'œil si le *pressus* devait être retardé, ou exécuté *celeriter* ; l'exécution demeurait indécise. A Laon, au contraire, grâce au système de la désagrégation des éléments constitutifs du neume en usage pour indiquer la longueur, il n'y avait aucune difficulté. Le *pressus* revêtait deux formes ; l'œil les distinguait de suite et venait ainsi en aide à la mémoire ; dès lors, les lettres a, t ou c, *n* devenaient inutiles, on pouvait les employer ou les négliger ad libitum. Voici quelques exemples :

℟. Gr. *Benedictus qui venit...* — nómi-ne
Bamberg, lit. 6
Laon 239

All. *Veni Domine...* — plebis tu- ae
Einsied. 121
Laon 239

Fig. 44.

1) Cf. *Le Nombre musical grégorien*, p. 301.

Nous avons ici deux *pressus* avec le τ (*tenete*), mais sur *nomine*, c'est le *pressus minor* sangallien, et sur *tuae*, le *pressus maior*. Laon reproduit ces deux formes et la décomposition du groupe indique suffisamment sa longueur. Voici maintenant le *pressus celeriter*.

℟. Gr. *Viderunt*...

Einsied. 121

Laon 239

Fig. 45.

Evidemment le notateur messin avait fait erreur en écrivant le *pressus*, il avait employé la forme longue, mais il l'a ramenée à sa valeur exacte en y ajoutant la lettre c. Dans l'exemple suivant, on va le voir fidèle à ses principes.

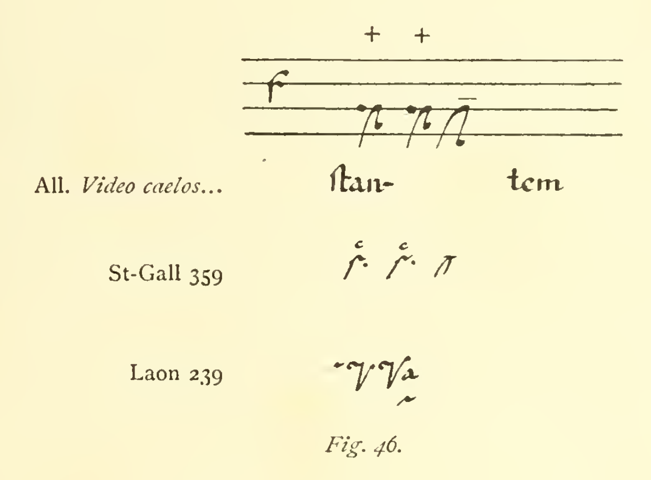


Fig. 46.

Le manuscrit de Laon écrit ici un *porrectus*, puis deux *clivis* intimement reliées l'une à l'autre, et dont la première est brève et la seconde longue. Il y a là une particularité qu'il faut relever. Le *porrectus* et la première *clivis* ne sont pas écrits de la manière ordinaire (24, 11); la première note en effet affecte la forme d'une boucle, quelque chose d'assez semblable à l'*oriscus*; pourquoi cette écriture spéciale? L'intention du copiste était d'indiquer qu'il y avait *pressus*; au moyen du *punctum* long suivi d'une *clivis* brève dont la première note a la forme de l'*oriscus* comme on le voit dans l'exemple ci-dessus sur le mot *stantem*, il établit une différence entre le *pressus* c et le *trigon* qui s'écrit par un *punctum* bref précédant une *clivis* brève (54).

Prenons encore la mélodie bien connue des Graduels du IIe mode; elle va nous fournir de curieux rapprochements.
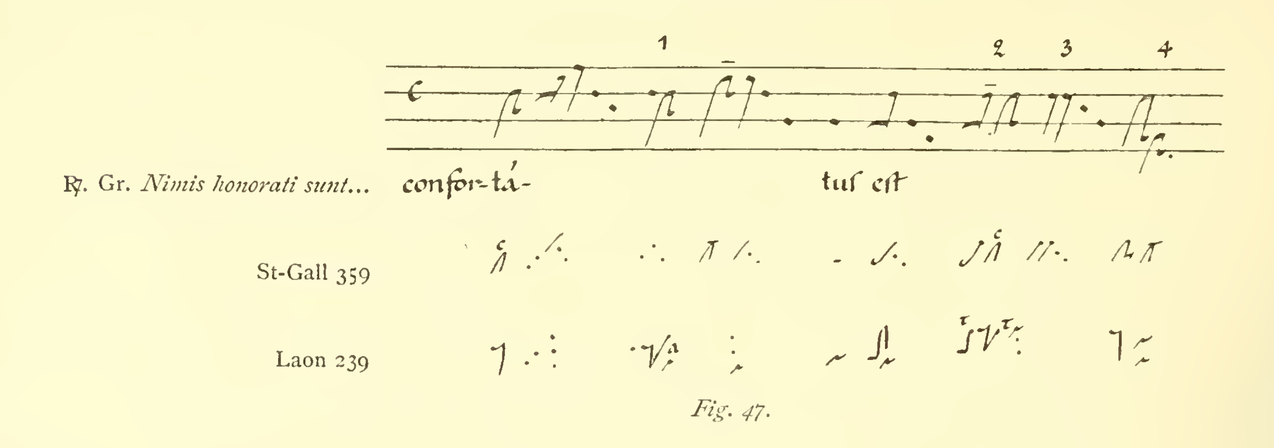


Fig. 47.

Notre notation moderne, sans signes rythmiques, pourrait nous faire croire qu'il y a *pressus* au n° 1, alors qu'en réalité c'est un *trigon*, comme l'indiquent Saint-Gall et Laon.

Au n° 2 la rencontre du *podatus* et de la *clivis* forme bien *pressus*, néanmoins le codex sangallien avertit que dans l'exécution on devait appuyer sur la note supérieure du *podatus*, puis revenir *a tempo* sur la *clivis*, détails d'exécution que le manuscrit de Laon reproduit, son τ correspondant à l'épisème, et sa *clivis* brève à la *clivis celeriter*.

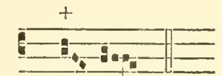
Au groupe 3, les deux premières notes sont deux *virgas* épisématiques, ce que Laon traduit équivalemment.

Notons qu'au n° 4, dans aucune des deux Écoles on ne donne la forme du *pressus* proprement dit aux deux *clivis* qui pourtant se rejoignent sur la même corde musicale. Sans doute il y a des équivalences dans ces manières différentes d'écrire le *pressus*; pourtant on se demande pourquoi le notateur messin, sur les 12 fois qu'il reproduit cette mélodie dans les Graduels du IIe mode, emploie toujours cette même forme invariable n° 4; et dans le Verset des mêmes Graduels, sur 10 fois, il n'y a pas une seule exception. Peut-être y avait-il là des nuances d'exécution dont le secret ne nous est pas encore connu.

Nous arrêtons ici cette esquisse des neumes messins dont nous voulions seulement donner la clef; elle laisse, ainsi que nous l'avons dit, le champ libre à toute une série de monographies. Il est inutile, semble-t-il, de parler des groupes tels que le *porrectus flexus*, le *scandicus flexus*, le *porrectus subbipunctis*, etc, qui ne sont en réalité que des groupes composés; ramenés à leurs éléments premiers, ils s'expliqueront d'eux-mêmes. Redisons pourtant une fois encore que nous avons voulu nous occuper *surtout* de la notation du manuscrit de Laon, parce que ce codex est, parmi ceux qui sont aujourd'hui connus, le type le plus achevé de l'écriture messine. La pure tradition sangallienne, on le sait, ne s'est pas conservée longtemps, la décadence est vite arrivée; pour la tradition messine il en va de même. Si l'on veut se faire une idée de cette décadence, il suffit de jeter un coup d'œil sur les planches 154 à 177 inclusivement du tome III de la *Paléographie musicale*. Quelques rares fragments reproduisent l'écriture du *Laudunensis* 239; d'autres, comme le Missel plénier de Troyes n° 522 qu'il faut encore ranger parmi les bons manuscrits, montrent que la tradition tend à disparaître. Verceil 186, Milan E. 68 Sup., etc., tout en gardant encore de beaux restes du rythme antique, ne méritent pas pleine confiance, et pour s'en assurer, il suffit de les comparer avec les codices sangalliens de la belle époque. Laon 239 suit des règles, et il les observe, il demeure constant avec lui-même.

Pour clore ce travail, nous donnons en un tableau comparatif la mélodie de l'Alleluia du VIIIe mode, du type *Ostende*. (Cf. p. 208-211). Trois notations figurent ici : celle de Saint-Gall, celle de Metz, celle de Chartres. Les deux premières sont désormais connues, et si l'on veut s'aider des quelques pages qui précèdent, un simple coup d'œil suffira pour reconnaître leur concordance

parfaite. Une seule variante est à noter, et en réalité, c'est seulement une nuance d'exécution. A la fin du verset, on constate en effet que sur le groupe



les manuscrits sangalliens font usage de points brefs, et ils sont ici très formels, alors que Laon, au moyen du *tenete*, indique un appui sur le *si*; c'est l'unique différence.

Ce n'est pas d'après un seul *codex* que nous reproduisons ici l'All. *Ostende;* nous avons pris l'ensemble des *codices* rythmiques sangalliens, et aussi l'ensemble des pièces où se trouve la même mélodie, pour les résumer, les condenser en quelque sorte. Pour Laon et Troyes nous avons agi de même.

Le manuscrit 522 de Troyes est certainement inférieur à son congénère messin, et la raison en est que trois scribes probablement travaillèrent à copier les neumes. Lorsque le second intervint, la tradition rythmique était déjà en décadence; mais cette remarque n'a pas lieu de s'appliquer, quand il s'agit du premier copiste. Même au simple point de vue calligraphique, ses neumes ont une perfection qui rappelle celle du *Laudunensis* 239.

Aux versions sangallienne et messine, nous avons ajouté l'*Ostende* pris dans le *codex* 47 de Chartres; c'est, en effet, ce manuscrit qui sera reproduit dans le prochain volume de la *Paléographie.* Lui aussi a une tradition rythmique, et, en attendant l'étude qui en sera faite, on pourra dès maintenant, si l'on veut comparer entre elles les trois notations, entrevoir ce que peut bien être l'écriture chartraine.

Verset alléluiatique : "Ostende nobis."

Al- le- lú- ia. * ij. ℣. Ostén- de nobis Dó-

Mss. Sangalliens

Laon 239

Troyes 522

Chartres 47

mi-ne mi-se- ri- cor- di-am tu- am et sa-lu-ta- re tu-

Mss. Sangalliens

Laon 239

Troyes 522

Chartres 47

Paléographie X.

um* da no- bis.

Mss. Sangalliens

Laon 239

Troyes 522

Chartres 47

Mss. Sangalliens

Laon 239

Troyes 522

Chartres 47

Les Auteurs de la Paléographie musicale.

Tomes I à X.

Avec ce dixième volume, la *Paléographie musicale* atteint sa vingt-quatrième année d'existence. Nous remplirons un devoir de justice envers les auteurs des différentes études publiées dans notre recueil pendant ce quart de siècle en faisant connaître leurs noms. Souvent cette demande nous a été faite de l'extérieur, nous devons y faire droit. Au reste, cette liste a déjà vu le jour dans *L'École grégorienne de Solesmes* de M. l'Abbé Norbert Rousseau (p. 29-31), nous la reproduisons ici en la complétant et en lui donnant un caractère authentique et officiel.

PROSPECTUS.

Prospectus in-4°
8 pages
30 juin 1888

Les Mélodies liturgiques. Paléographie musicale, ou Recueil de fac-similés phototypiques des principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, gallican, mozarabe, avec Préface explicative, publié par les RR. PP. Bénédictins de l'abbaye de Solesmes. Imprimerie S. Pierre, Solesmes, in-4°, 8 pages avec fac-similé.

But et importance de cette publication. — Plan d'exécution — (A la page 5 on lit : Ici, le prospectus définitif indiquera le premier manuscrit qui sera reproduit. — Notre Spécimen — Procédé de reproduction. (1) — D. A. Mocquereau.

Prospectus in-8°
2 pages
26 juillet 1888

Paléographie musicale. Les Mélodies liturgiques ou Recueil de fac-similés phototypiques des principaux manuscrits de chant liturgique, publié par les RR. PP. Bénédictins de Solesmes. Imprimerie S. Pierre, Solesmes, in-8°, 2 p. (2) — D. F. Cabrol.

(1) Lettre de Dom J.-R. Biron à Dom André Mocquereau.

PAX. Benedictine Priory, Ventnor. I. of W.

Ce 5 Août 1910.

Mon Révérend et bien cher Père,

Votre affirmation très nette que vous êtes réellement l'unique auteur du Prospectus de la *Paléographie musicale* imprimé à Solesmes et lancé en 1888; les preuves sans réplique que vous m'en avez données lors de mon dernier voyage à Quarr-Abbey; le témoignage catégorique des anciens, qui ont assisté à la naissance de votre Revue, et entr'autres, celui du Rme P. Abbé D. Cabrol; tout m'oblige à convenir loyalement que j'ai été induit en erreur en ne vous attribuant pas la paternité de ce Prospectus dans la 2e édition de la *Bibliographie des Bénédictins de la Congrégation de France* parue en 1906 chez M. Champion à Paris.

Si j'étais quelque jour chargé de préparer une 3e édition, je m'empresserais de réparer mon erreur : *cuique suum*, ce n'est que justice.

Veuillez agréer, mon cher Père, mes sentiments bien respectueux et bien fraternels.

F. J.-Réginald Biron O. S. B.

(2) Extrait d'une lettre de D. F. Cabrol à D. A. Mocquereau alors à Saint-Gall.

Solesmes, juillet 1888 (avant le 11 juillet).

Mon Révérend et bien cher Père... Avant tout il faut vous souhaiter une bonne et heureuse fête de S. Benoît dans ce beau pays monastique où j'ai le regret de ne pas vous avoir accompagné... Les imprimeurs m'ont demandé une réduction du prospectus pour lancer une page in-8°. A la fin on promet d'envoyer franco un prospectus et un spécimen à tous ceux qui en feront la demande. Ils m'ont dit que c'était entendu avec vous. J'ai fait le prospectus inspiré du vôtre ; ils attendent encore pour le lancer.

2e Prospectus 2e édition 3 septembre 1888	Paléographie musicale. Les Mélodies liturgiques ou Recueil, *etc.*, *comme ci-dessus.* — Le même avec quelques modifications : But et importance de cette publication. — Plan d'exécution. — Notre premier manuscrit. — Notre spécimen. — Procédé de reproduction. Imp. Solesmes, in-4°, 8 pages, 3 septembre 1888.	D. A. Mocquereau.
	Ce prospectus a été traduit et imprimé en diverses langues : latin, anglais et allemand.	

PALÉOGRAPHIE MUSICALE.

Tome I. Codex 339 de Saint-Gall (Xe siècle) *Phototypies* 1889 — 1891	I. Introduction générale (pp. 1-50).	D. A. Mocquereau.
	II. Codex 339 de Saint-Gall (Xe siècle).	
	1° La bibliothèque et le monastère de Saint-Gall (pp. 55-70).	D. Cabrol.
	2° Description du Codex 339 (pp. 71-96). (1)	D. A. Mocquereau.
	3° Origine et classement des différentes écritures neumatiques (pp. 96-160).	D. A. Mocquereau.
	(Le tableau de la p. 128 a été dessiné par D. Delpech sur les indications de D. Mocquereau.)	
Tome II. Répons-Graduel Justus ut palma (IXe au XVIIe siècle) *Phototypies* 1891 — 1892	I. Préface sur le Répons-Graduel *Justus ut palma* reproduit d'après plus de deux cents manuscrits (IXe au XVIIe siècle) (pp. 1-26).	D. A. Mocquereau.
	(Note des pages 18 et suivantes de D. Pothier.)	
	II. Étude sur les neumes-accents.	
	1° Neumes ordinaires (pp. 27-36).	D. Pothier.
	(Les tableaux sont de D. Mocquereau et de D. Delpech.)	
	2° Neumes-accents liquescents ou semi-vocaux (pp. 37-86).	D. A. Mocquereau.
	(Le travail de dépouillement et de préparation fait par D. Mocquereau et D. Delpech.)	
Tome III. Répons-Graduel Justus ut palma (IXe au XVIIe siècle) *Phototypies* 1891 — 1892	I. Étude sur l'accent tonique latin et la Psalmodie grégorienne (pp. 7-78).	D. A. Mocquereau.
	(Les tableaux ont été dessinés par D. Delpech.)	
	II. Précis d'histoire de la notation neumatique (pp. 79-82).	D. A. Mocquereau.
Tome IV. Codex 121 d'Einsiedeln (Xe-XIe siècle) *Phototypies* 1894 — 1896	I. Préface sur le Codex 121 d'Einsiedeln.	
	Lettres romaniennes et signes romaniens (pp. 1-24).	D. A. Mocquereau.
	II. Étude sur le cursus et la Psalmodie grégorienne (pp. 27-206).	D. A. Mocquereau.
	(Les tableaux ont été dessinés par D. Delpech.)	

(1) Cette *Description* fut rédigée par D. A. Mocquereau d'après les notes savantes et abondantes d'un de ses obligeants confrères.

Tome V. Antiphonarium Ambrosianum (XIIe siècle) *Phototypies* 1896 — 1900	I. Avant-propos sur l'Antiphonaire Ambrosien du Musée britannique (British Museum), suivi d'une table méthodique (pp. 1-200).	D. Cagin.
Tome VI. Antiphonarium Ambrosianum *Transcription en notation carrée* 1900 — 1901	I. Préface sur l'ordonnance des Offices milanais (p. 1-26).	D. Cagin.
	II. Transcription de l'Antiphonaire Ambrosien en notation guidonienne ou carrée (pp. 1-354).	D. Mégret.
Tome VII. Antiphonaire de Montpellier (XIe siècle) *Préface et notes préliminaires* 1901	I. Note sur l'Antiphonaire bilingue (Codex H. 159 de Montpellier). Historique de la découverte et contenu de l'Antiphonaire (pp. 1-18).	D. Beyssac.
	II. Du rôle et de la place de l'accent tonique latin dans le rythme grégorien (pp. 19-344). (Le chapitre VII sur le rythme et l'harmonie, leurs rapports dans le chant grégorien, est dû à M. Giulio Bas (pp. 309-334.)	D. A. Mocquereau.
	III. Appendice I : Exemples d'accents au levé dans les langues vivantes (pp. 345-355).	D. A. Mocquereau.
	IV. Appendice II : J. de Momigny et le rythme musical (pp. 356-366).	D. Eudine.
	V. Table analytique (pp. 369-377).	D. Eudine.
Tome VIII. Antiphonaire de Montpellier (XIe siècle) *Phototypies* 1901 — 1905	Phototypies du Codex de Montpellier. Tables analytique et alphabétique.	
Tome IX. Codex 601 de Lucques (XIIe siècle) *Phototypies* 1905 — 1909	Le Codex 601 de la bibliothèque capitulaire de Lucques. Antiphonaire camaldule du XIIe siècle.	
	I. Préface liturgique (pp. 1*-56*).	D. P. de Puniet.
	II. « Tonale » comparé des manuscrits 601 de Lucques et 48. 14 de Tolède (pp. 1-218).	D. Beyssac.
Tome X. Codex 239 de Laon (IXe — Xe siècle) *Phototypies* 1909 — 1912	Le Codex 239 de la bibliothèque de Laon, Antiphonale Missarum S. Gregorii (notation messine).	
	I. Avant-propos (pp. 1-15).	D. A. Mocquereau.
	II. Description générale du manuscrit 239 de Laon (p. 17-40).	D. Beyssac.
	III. Les signes rythmiques sangalliens et solesmiens. Étude comparative (pp. 41-64).	D. A. Mocquereau.
	IV. Étude sur l'Introït *In medio* (pp. 65-90).	D. A. Mocquereau.
	V. Étude sur le *Credo* « *authentique* » I.	D. A. Mocquereau.

VI. Aperçu sur la notation du manuscrit 239 de Laon. Sa concordance avec les *codices* rythmiques sangalliens. D. Amand Ménager

VII. Les auteurs de la Paléographie musicale tomes I à X. 1889-1912.

Les Tableaux et figures de neumes de ce volume X ont été disposés par les différents auteurs et dessinés par D. F. Cluzel.

A tous ces noms nous devons, par reconnaissance, ajouter celui de M. D. A. Longuet, notre fidèle collaborateur de l'extérieur. C'est en effet de ses ateliers photomécaniques (250, rue du Faubourg Saint-Martin, Paris) que sont sorties depuis 1895 toutes ces belles reproductions phototypiques, l'une des richesses de notre collection et régal de tous les paléographes. Outre le manuscrit de Hartker publié (1900) en série séparée, nous devons donc à M. Longuet :

L'Antiphonaire Ambrosien, Codex add. 34209 du British Museum, XIIe siècle.

L'Antiphonarium Tonale Missarum, Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier, XIe siècle.

L'Antiphonaire monastique, Codex 601 de la Bibliothèque capitulaire de Lucques, XIIe siècle.

L'Antiphonale Missarum, Codex 239 de la Bibliothèque de Laon, Xe siècle.

Enfin il termine en ce moment l'impression de l'Antiphonale Missarum, Codex 47 de la Bibliothèque de Chartres.

ERRATA DU TOME X.

	Au lieu de :	*Lire :*
Page 24, note 6, ligne 11 :	Le même texte, sous la même mélodie, *etc.*	Le même texte, *Sancte Nicholae,, dulcedo*, sous la même mélodie, *etc.*
— 24, dernière ligne :	manuscrit déjà cité de Soissons.	manuscrit déjà cité de Noyon.
— 57, ligne 17 :	ou même après une barre.	ou même avant une barre.
— 58, 4e portée :	Edit. Vat. ℟. Gr. p. 27	... p. [27].
— 58, 5e portée :	— — — p. 27	... p. 97.
— 105, ligne 8 :	(ex. : *Credo*, cadence C)	... cadence B).
— 139, Tableau X, 28 :	▪	▪˙
— 143, ligne 1 :	Tableau X	Tableau XI.
— 171, au-dessus de la 2e portée :	Cadence B parfaite.	Cadence D parfaite.

TABLE ALPHABÉTIQUE

des Introïts, Répons-Graduels, Versets alléluiatiques, Traits, Offertoires, Communions

et autres pièces notées

CONTENUS DANS LE MANUSCRIT 239 DE LA BIBLIOTHÈQUE DE LAON

Les chiffres marqués d'un astérisque renvoient à des pages où les pièces musicales sont indiquées seulement par les premiers mots. — Les pièces qui n'appartiennent pas à la première rédaction du manuscrit sont marquées par le caractère maigre ; *celles qui ne sont pas notées par l'*italique.

Introïts.

8 Accipite iocunditatem. . . . 127
Ps. Adtendite popule.
8 Ad te leuaui 7
Ps. Vias tuas.
Adorate deum 24
Ps. *Dominus regnauit exultet.*
Aqua sapientiae. 106
Ps. *Confitemini domino.*
Audiuit dominus. 39
Ps. *Exaltabo te dñe.*

Benedicet te hodie 147
Ps. *Deus deorum dominus.*
Benedicite dominum 144
Ps. *Benedic anima.*
Benedicta sit 164
Ps. *Benedic[amus patrem].*
Benedictus dominus 165
Ps. *Exurgat deus.*

Cantate domino. 114
Ps. *Saluabit sibi.*
Caritas dei. 128
Ps. *Domine deus salutis.*
Cibauit eos 126
Ps. *Exultate deo.*
Circumdederunt me 31
Ps. *Diligam te.*
Clamauerunt iusti . . . 118, 128*
Ps. *Benedicam dominum.*
Cognoui domine. 141
Ps. *Beati inmaculati.*
Confessio 47
Ps. *Cantate domino. I.*
Congregate illi 148
Ps. *Deus deorum.*

Da pacem domine 159
Ps. *Dilexi quoniam exaudiet.*
De necessitatibus 48
Ps. *Ad te domine leuaui.*
1 De uentre matris 131
Ps. Bonum est confiteri.
Deus dum egredereris. . . . 127
Ps. *Exurgat deus.*
8 Deus in adiutorium meum . 56, 154*
Ps. *Auertantur.*
7 Deus in loco sancto 153
Ps. Exurgat deus.
Deus in nomine tuo 69
Ps. *I[psum].*

Dicit dominus ego 163
Ps. *Benedixisti domine.*
4 Dicit dominus petro 133
Ps. Caeli enarrant.
Dilexisti 10
Ps. *Eructauit.*
5 Domine in tua misericordia. . 149
Ps. Usquequo domine.
Domine ne elonge 89
Ps. *Deus deus meus.*
Domine refugium 44
Ps. *I[psum].*
Dominus dixit ad me 18
Ps. *Quare fremuerunt.*
2 Dominus fortitudo 151
Ps. Ad te domine clamabo.
2 Dominus illuminatio 150
Ps. Si consistant.
Dum clamarem 38, 153*
Ps. *Exaudi deus... et ne desp.*
Dum sanctificatus 71
Ps. *Benedicam dominum.*

5 Ecce deus 152
Ps. Deus in nomine tuo.
— Ecce oculi domini 120
Ps. *Exultate iusti in domino.*
Eduxit dominus. 111
Ps. *Confitemini dño et inuocate.*
Eduxit eos. 109
Ps. *Adtendite popule.*
Ego autem cum iustitia . . . 58
Ps. *Exaudi domine.*
Ego autem in domino. . . . 63
Ps. *In te domine speravi.*
Ego autem sicut oliua. . . . 144*
Ego clamaui quoniam. . . . 63
Ps. *Exaudi domine.*
6 Esto mihi 34
Ps. In te domine speraui.
Ad ℟. *[Inclina].*
Etenim sederunt. 21
Ps. *Beati inmaculati.*
Exaudi deus 70
Ps. *Contristatus sum.*
4 Exaudi domine... adiutor . . . 151
Ps. Dominus illuminatio.
Exaudi domine... alleluia . . . 123
Ps. *Dominus illuminatio.*
Exaudiuit de templo 116
Ps. *Diligam te.*

Exclamauerunt ad te 118
Ps. *Cantate. I.*
[Ad ℟. Cantate dño] et benedicite.
Expecta dominum 79
Ps. *Deus illuminatio.*
Exultate deo 157
Ps. *[Ipsum ?].*
Exurge quare obdormis . . . 33
Ps. *Deus auribus.*

Fac mecum 76
Ps. *Inclina domine.*
1 Factus est dominus 149
Ps. Diligam te.

Gaudeamus 28, 139*
Ps. *Eructauit.*
Gaudete in domino 11
Ps. *Benedixisti.*
Gloria et honore. 141
Ps. *Domine in uirtute.*

Hodie scietis 17
Ps. *Domini est terra.*

In deo laudabo 62
Ps. *Miserere mei d. quoniam.*
In nomine domini 95
Ps. *Domine exaudi.*
In uirtute tua 29
Ps. *Domine in uirtute.*
In uoluntate tua. 161
Ps. *Beati inmaculati.*
1 Inclina domine 155
Ps. Auribus percipe.
Intret in conspectu . . 129*, 146*
3 Intret oratio mea 49
Ps. Domine deus salutis meæ.
8 Introduxit uos 104
Ps. Confitemini domino.
Inuocauit me. 40
Ps. *Qui habitat.*
Iubilate deo 113
Ps. *Dicite deo quam.*
Iudica domine 92
Ps. *Effunde framea.*
Iudica me deus 76
Ps. *Emitte lucem tuam.*
7 Iudicant sancti 137, 143*
Ps. Exultate iusti.
1 Iustus es domine. 156
Ps. Beati inmaculati.

Iustus non conturbabitur . . 140
Ps. *Noli emulari.*
Iustus ut palma 131
Ps. *Bonum est.*

Laetabitur iustus. 25, 140*, 141*, 143*
Ps. *Exaudi deus orationem.*
Laetare hierusalem . . . 68
Ps. *Letatus sum.*
Laetetur cor . . . 73, 158*
Ps. *Confitemini dño et in.*
2 Laudate pueri 137
Ps. Sit nomen.
Lex domini inreprehensibilis . 59
Ps. *Caeli enarrant.*
Liberator meus 81
Ps. *Diligam te domine.*
Loquebar de testimoniis . . 138*
Loquetur dominus . . . 130
Ps. *Benedixisti domine.*
Lux fulgebit 19
Ps. *Dominus regnauit.*

Me expectauerunt . . . 23
Ps. *Beati inmaculati.*
Meditatio cordis mei . . . 74
Ps. *Caeli enarrant.*
[Ad ℟. *Dies diei eructat*].
Memento nostri 16
Ps. *Peccauimus cum patribus.*
Mihi autem nimis . . . 146
Ps. *Domine probasti me.*
8 Miserere... quoniam ad te . . 155
Ps. Inclina dñe.
Miserere... quoniam conculcauit . 78
Ps. *Conculcauerunt me.*
Miserere... quoniam tribulor . 84
Ps. *In te dñe speraui.*
Misereris omnium . . . 37
Ps. *Miserere mei deus mis.*
Misericordia domini . . . 112
Ps. *Exultate iusti.*
2 Multe tribulationes . . . 132
Ps. Benedicam dominum.

Ne derelinquas me . . . 55
Ps. *Dñe ne in furore.*
Ne timeas 130
Ps. *Dñe in uirtute.*
Nos autem gloriari . 93, 97*, 143*
Ps. *Deus misereatur nostri.*
4 Nunc scio uere 134
Ps. Et petrus ad se reuersus.

Oculi mei 60
Ps. *Ad te domine leuaui.*
6 Omnes gentes . . . 122, 152*
Ps. Subiecit populos.
Omnia quae fecisti nobis . 82, 160*
Ps. *Magnus dñs.*
Os iusti 144*

7 Populus syon 9
Ps. Qui regis israhel.
7 Probasti domine. . . . 139
Ps. Exaudi dñe iustitiam.
Prope es tu domine . . . 14
Ps. *Beati inmaculati.*
4 Protector noster. . . . 155
Ps. Quam dilecta.

Protexisti me . . . 115, 117*
Ps. *Exaudi deus orationem.*
Puer natus est 20
Ps. *Cantate dño.* II.
6 Quasi modo geniti . . . 112
Ps. Exultate deo.

Redime me 53
Ps. *Iudica me dñe q.*
4 Reminiscere . . . 45, 53*
Ps. Ad te dñe leuaui.
Repleatur os meum . . . 127
Ps. *In te dñe speraui.*
Requiem æternam . . . 148
Ps. *Anima eius.*
7 Respice domine. . . . 154
Ps. Ut quid deus reppulisti.
6 Respice in me 150
Ad te dñe leuaui.
Resurrexi 103
Ps. *Domine probasti me.*
Rorate caeli 12
Ps. *Caeli enarrant.*

6 Sacerdotes dei . 30, 138*, 143*, 146*
Ps. Benedicite omnia.
2 Sacerdotes eius induant . . 138
Ps. Memento dñe dauid.
Sacerdotes tui dñe . . . 124*
Salus autem . . . 130, 140*
Ps. *Noli emulari.*
Salus populi . . . 64, 160*
Ps. *Adtendite.*
Sancti tui 115, 119*
Ps. *Exultate deo.*
Sapientiam sanctorum . 128, 138* 141*, 144*
Ps. *Exultate iusti.*
1 Scio cui credidi 136
Ps. [Domine probasti me].
Si iniquitates 162
Ps. *De profundis.*
Sicut fui 147
Ps. *Exaudiat te.*
Sicut oculi. 43
Ps. *Ad te leuaui oculos.*
Sitientes 75
Ps. *Adtendite popule.*
[Ad ℟. *Aperiam in parabolis.*]
Spiritus domini . . . 125, 127*
Ps. *Exurgat deus.*
Statuit ei 30*, 147*
Suscepimus deus . . 27, 152*
Ps. *Magnus dñs.*

Terribilis est 120
Ps. *Domine refugium.*
Tibi dixi cor 55
Ps. *Dñs illuminatio.*

Veni et ostende. . . . 15
Ps. *Qui regis israhel.*
Venite adoremus . . . 158
Ps. [*Quoniam deus magnus*].
Venite benedicti. . . . 107
Ps. *Cantate dño.* II.
Verba mea 67
Ps. *I [psum]*.
Victricem manum . . . 108
Ps. *Credidi propter.*

Viri galilaei 122
Ps. *Omnes gentes.*
Vocem iocunditatis . . . 114
Ps. *Iubilate deo.*
Vultum tuum . 26*, 31*, 139*, 143*

Répons-Graduels

A summo caelo 15
℣. Caeli enarrant.
Ab occultis meis 63
℣. Si mei non fuerint.
Ad dominum. . . . 58, 149*
℣. Dñe libera.
Adiutor in oportunitatibus . . 31
℣. Quoniam non in finem.
Adiutor meus. 54
℣. Confundantur.
Adiuuauit eam . . . 28, 143*
℣. Fluminis impetus.
Angelis suis 40
℣. In manibus.
Anima nostra . . . 130*, 137*

Beata gens 72, 156*
℣. Verbo dñi.
Beatus uir qui timet . 29, 140*, 144*
℣. Potens in terra.
Benedicam dominum . . . 154
℣. In domino.
Benedicite dominum . . . 145
℣. Benedic anima mea.
Benedictus es domine . . . 164
℣. Benedictus es [in firmam.] caeli.
Benedictus qui uenit . . . 19
℣. A dño.
Bonum est confidere . . . 74, 155*
℣. Bonum est sperare.
Bonum est confiteri . . 59, 155*
℣. Ad adnuntiandum.

Christus factus est. . . 97, 143*
℣. Propter quod.
Clamauerunt iusti 144
℣. Iuxta est dñs.
Constitues eos 135
℣. Pro patribus.
Conuertere dñe. 50*, 128*, 151, 158* 158*
℣. Dñe refugium.
Custodi me 47, 153*
℣. De uultu tuo.

De necessitatibus . . . 46, 53*
℣. 1. Ad te dñe.
℣. 2. Etenim uniuersi.
Deus exaudi 78
℣. Deus in nomine tuo.
Deus uitam meam 62
℣. Miserere mihi dñe.
Diffusa est . . . 24*, 31*, 141*
Dilexisti iustitiam . . . 10, 138*
℣. Propterea unxit.
Dirigatur oratio . . . 44, 160*
℣. Elevatio manuum.
Discerne causam 79
℣. Emitte lucem.
Domine audiui [*v.* Trait].
Domine deus uirtutum . . . 15
℣. Excita dñe.

Domine dominus noster 153
℣. Quoniam eleuata est.
Domine exaudi [*v.* Trait].
Domine praeuenisti 147*
Domine refugium. 39, 50*, 128*, 158*, 161*
℣. Priusquam montes.

Ecce quam bonum . . . 132, 162*
℣. 1. Sicut unguentum.
℣. 2. Mandauit dominus.
Ego autem dum mihi 93
℣. Iudica domine.
Ego dixi domine 149
℣. Beatus qui intellegit.
Eripe me domine ab homine [*v.* Trait].
Eripe me domine de inimicis . . 76
℣. Liberator meus.
Esto mihi 69, 152*
℣. Deus in te speraui.
Exaltabo te 81
℣. Domine deus meus.
Excita domine 15
℣. Qui regis israhel.
Exion species 9
℣. Congregate illi.
Exultabunt sancti . . 137, 141*, 143*
℣. Cantate domino.
Exurge domine et intende . . 92
℣. Effunde framea.
Exurge domine fer opem . . 70
℣. Deus auribus nostris.
Exurge domine non preualeat. . 60
℣. In conuertendo.

Fuit homo 131
℣. Ut testimonium.

[Gloriosus deus] . 23, 119*, 129*, 130*
℣. Dextera tua.

Haec dies. 103, 105*, 106*, 107*, 108*, 110*
℣. Benedictus. . . . 110
℣. Confitemini . . . 103
℣. Dextera domini . . . 107
℣. Dica[n]t nunc qui . . 106
℣. Dicat nunc israhel . . 105
℣. Lapidem 108
Hodie scietis 17
℣. Qui regis israhel.

Iacta cogitatum . . 38. 55*, 150*
℣. Dum clamarem.
Immola deo 147
℣. Congregate illi.*
In deo sperauit . . . 66, 153*
℣. Ad te domine.
In omnem terram 133
℣. Caeli enarrant.*
In sole posuit. 15
℣. A summo caelo.
Inueni dauid. 124*, 138*, 143*, 146*
Iurauit dominus . . . 30*, 30*
Iustorum anime . . 119, 138*, 140*
℣. Visi sunt oculis.
Iustus non conturbabitur . . 140
℣. Tota die.
Iustus ut palma . 131*, 142*, 144*

Laetatus sum . . . 68, 159*
℣. Fiat pax.

Liberasti nos. 163
℣. In deo.
Locus iste 120
℣. Deus cui adstat.

Miserere mei deus. . . . 37
℣. Misit de caelo.
Miserere mihi domine . . 48, 64*
℣. Conturbata sunt.
Mittat tibi dominus . . . 147
℣. Exaudiat te.

Ne auertas faciem 95
℣. Saluum me fac deus.
Nimis honorati sunt . . . 146
℣. Dinumerabo eos.

Oculi omnium . . . 64, 160*
℣. Aperis tu.
Ostende nobis 14
℣. Benedixisti dñe.

Pacifice loquebantur . . . 84
℣. Vidisti dñe.
Posuisti domine . 25, 140*, 142*, 143*
℣. Desiderium anime.
Priusquam te formarem . . . 132
℣. Misit dominus.
Prope est dominus. . . 12, 16*
℣. Laudem dñi.
Propitius esto . 50*, 56, 128*, 150*, 157*, 158*
℣. Adiuua nos deus.
Propter ueritatem 139
℣. Audi filia.
Protector noster. 43, 50*, 128*, 151*, 158*
℣. Dñe deus uirtutum.

Qui operatus est 136
℣. Gratia dei.
Qui sedes 11
℣. Qui regis.
Quis sicut dominus . . . 157
℣. Suscitans a terra.

Requiem eternam 148
℣. Anima eius.
Respice domine . . . 73, 154*
℣. Exurge domine.

Saluum fac populum . . . 56
℣. Ad te dñe clamaui.
Saluum fac seruum . . . 48
℣. Auribus percipe.
Sciant gentes. 33
℣. Deus meus pone.
Sederunt principes. . . . 22
℣. Adiuua me dñe.
Si ambulem 67, 165*
℣. Virga tua.
Specie tua 26*
Suscepimus deus 27
℣. Sicut audiuimus.

Tecum principium. . . . 18
℣. Dixit dñs.
Tenuisti manum 89
℣. Quam bonus israhel.
Tibi domine 75
℣. Ut quid dñe.

Timebunt gentes . . . 24, 156*
℣. Quoniam aedificauit.
Tollite hostias 82
℣. Reuelauit dñs.
Tollite portas 12
℣. Quis ascendet.
Tribulationes 45
℣. Vide humilitatem.
Tu es deus 35
℣. Liberasti.

Venite filii 71, 152*
℣. Accedite ad eum.
Viderunt omnes 21
℣. Notum fecit.
Vindica domine . . . 129, 146*
℣. Posuerunt mortalia.
Vnam petii 39
℣. Ut uideam.
Vniuersi 8
℣. Vias tuas.

Xpistus factus est . . . 97, 143*
℣. Propter quod.

Versets Alléluiatiques.

Adducentur regi . . . 27*, 168
Adorabo ad templum . . 121*, 169
Adtendite 152*, 175
Angelus domini . . . 105, 112*
Ascendit deus . . . 123*, 169

Beatus es simon 170
Beatus uir qui suffert . . . 116*
Beatus uir qui timet. 25*, 132*, 140*, 142*, 142*, 143*, 168
Benedictus es domine . . 128*, 164*

Caeli enarrant . . . 150*, 173
Confitebor tibi domine . . 162*, 177
Confitemini dño et inuoc. . 155*, 176
Confitemini dño quoniam (*Sabb. sco.*) 102*, 124*, 168
Confitemini dño quoniam (*In letan.*) 116*, 169
Crastina die 166
Cum sederit filius . . . 6, 118*

De profundis. . . . 161*, 177
Deus iudex 149*, 173
Dextera dei . . 113*, 160*, [177]
Dicite in gentibus . . . 107, 112*
Dies sanctificatus . . . 21*, 167
Diffusa est . . . 10*, 143*, 166
Dilexit andream 171
Diligam te (*minor*) . . 149*, 173
Disposui . . . 146*, 148*, 172
Domine deus salutis . . 153*, 175
Domine in uirtute tua . . 150*, 174
Domine refugium . . . 153*, 175
Dominus dixit ad me . . 18*, 166
Dominus in syna . . . 123*, 169
Dominus in synai 124*
Dominus regnauit decorem. 19*, 143*, 167
Dominus regnauit exultet . 24*, 168
Dulce lignum 6

Ego sum pastor 5
Elegit te 173

Emitte spiritum . 125*, 128*, [169]-170
Eripe me de inimicis . . 151*, 178
Excita domine . . . 11*, 166
Exultabunt sancti . . . 130*, 169
Exultate deo 153*, 175

Fulgebunt iusti 172

Gaudete iusti. 115*, 118*, 119*, 136*, 138*, 144*, 146*, 169

Haec dies 111, 169*
Hic est discipulus 167

In conspectu angelorum . . . 144
[In die resurrectionis] . . . 178
In omnem terram 171
In te domine speraui . . 151*, 174
Inter natos mulierum . . . 6
[Inter natos mulierum?] . . . 178
Inueni dauid . . . 124*, 144*, 167
Iubilate deo 114*, 168
Iudicabunt sancti 172
Iusti epulentur 171
Iustus germinabit 172
Iustus non conturbabitur . 140*, 170
Iustus ut palma . 117*, 120*, 141*, 171

Lauda anima. . . 114*, 164*, 177
Laudate deum omnes angeli . 145*, 168
Laudate dñm omnes gentes. 128*, 159*, 176
Laudate pueri . . . 111, 169*
℣. 2. Sit nomen dñi.
Letatus sum 9*, 166
℣. 2. Stantes erant.
Loquebar domine 173

Magnus sanctus paulus . . . 6
Memento dñe dauid . 138*, 143*, 167
Mirabilis dominus noster. . 119*, 171
Mittat tibi dominus . . 147*, 172

Nimis honorati sunt . . . 170
℣. 2. Dinumerabo eos.
Non uos relinquam . . 4, 123*

O crux benedicta 6
O quam metuendus . . . 5
Omnes gentes 115*, 122*, [151*], 174*
Ostende nobis . . . 8*, 166

Paraclitus spiritus . . 6, 125*, 128*
Paratum cor meum . . 155*, 176
Pascha nostrum . . . 103, 169*
℣. 2. Epulemur.
Post partum 173
Puer meus noli 6

Quale uolueris . . 127, 127, 128
[Qui confidunt] 177
Qui sa[nat contritos] . . . 177
Qui timent . . . 115*, 156*, 176
Quoniam confirmata est . 160*, 176
Quoniam deus magnus . 154*, 175-176

Redemptionem . . . 156*, 176

Sacerdotes [tui] dñe . . . 172
Sancte elygi 5
Sancti tui dñe benedicent . 23*, 137*, 140*, 168
Spetie tua . . . 4, 138*, 168

Spiritus dñi repleuit . 125*, 128*, 170
Spiritus sanctus procedens. 5, 125*, 128*
Surrexit xristus et inluxit . 110, 113*
Surrexit dñs de sepulcro . 108, 112*
Surrexit dñs et apparuit . 106, 112*

Te decet hymnus . . . 152*, 174
℣. 2. Replebimur in bonis.
Te martyrum . . . 137*, 171
Tu es petrus 135*, 170
℣. 2. Beatus es.
[Tu es sy]mon bariona . . . 165

Veni domine et noli . 13*, 16*, 166
Veni sancte spiritus. . . . 126*
Venite exultemus . . . 154*, 175
℣. 2. Preoccupemus.
Verbo domini. 4
Video caelos 22*, 167
Vidimus stellam 167
Vindica domine 171
Viri galilei 4, 123*
Vox exultationis 165

Traits

Ad te leuaui 60
℣. 2. Ecce sicut oculi.
℣. 3. Et sicut oculi.
℣. 4. Ita oculi nostri.
Adtende caelum *(Canticũ deuteronomii)* 101
[℣. 2.] Expectetur.
℣. 3. Date magnitudinem.
℣. 4. Deus fidelis.
Aue Maria 1
℣. [2.] Benedicta tua.
℣. [3.] Ecce concipies.
℣. [4.] Quomodo inquit.
℣. [5.] Spiritus sanctus.
℣. [6.] Ideoque quod nascetur.

Beatus uir qui timet . . . 30
℣. 2. Potens in terra.
℣. 3. Gloria et diuitiae.

Cantemus domino *(Canticũ Exodi)*. 101
℣. 2. Hic deus meus.
℣. 3. Dominus conterens.
Commouisti domine . . . 33
℣. 2. Sana contriciones.
℣. 3. Ut fugiant.
Confitemini domino . . . 53
℣. 2. Quis loquetur.
℣. 3. Beati qui custodiunt.
℣. 4. Memento nostri dñe.

De necessitatibus (*v.* ℟.)
De profundis 31
℣. 2. Fiant aures tuae.
℣. 3. Si iniquitates.
℣. 4. Quia apud te.
Desiderium . . . 29, 147*, 148*
℣. 2. Quoniam preuenisti.
℣. 3. Posuisti super caput.
Deus deus meus 90
℣. 2. Longe a salute.
℣. 3. Deus meus clamabo.
℣. 4. Tu autem in sancto.
℣. 5. Ad te clamauerunt.
℣. 6. Ego autem sum uermis.
℣. 7. Omnes qui uidebant.
℣. 8. Sperauit in dño.
℣. 9. Ipsi uero considerauerunt.
℣. 10. Libera me de ore.
℣. 11. Qui timetis dñm.
℣. 12. Adnuntiabitur.
℣. 13. Populo qui nascetur.
Diffusa est gratia 2
℣. 2. Spetie tua.
℣. 3. Propter ueritatem.
℣. 4. Dilexisti iusti[ti]am.
℣. 5. Audi filia.
℣. 6. Et concupiscet rex.
℣. 7. Adducentur regi.
℣. 8. Adducentur in letitia.
Domine audiui (℟.) . . . 97
℣. 2. In medio duorum.
℣. 3. In eo dum.
℣. 4. Deus a libano.
℣. 5. Operuit celos.
Domine exaudi (℟.) . . . 95
℣. 2. Non auertas.
℣. 3. In quacumque die.
℣. 4. Quia defecerunt.
℣. 5. Percussus sum.
℣. 6. Tu exurgens.

Eripe me domine (℟.) . . . 98
℣. 2. Qui cogitauerunt.
℣. 3. Accuerunt linguas.
℣. 4. Custodi me dñe.
℣. 5. Qui cogitauerunt.
℣. 6. Et funes.
℣. 7. Dixi domino.
℣. 8. Domine dñe uirtus.
℣. 9. Ne tradas me.
℣. 10. Caput circuitus.
℣. 11. Verumtamen iusti.

Iubilate domino 35
℣. 2. Intrate in conspectu.
℣. 3. Ipse fecit nos.

Laudate dominum. 52, 102*, 124*, 158*
℣. 2. Quoniam confirmata est.

Qui confidunt 68
℣. 2. Montes in circuitu.
Qui habitat 40
℣. 1. [2.] Dicet domino.
℣. 2. [3.] Quoniam ipse.
℣. 3. [4.] Scapulis suis.
℣. 4. [5.] Scuto circumdabit te.
℣. 5. [6.] A sagitta uolante.
℣. 6. [7.] Cadent a latere.
℣. 7. [8.] Quoniam angelis.
℣. 8. [9.] In manibus.
℣. 9. [10.] Super aspidem
℣. 11. Quoniam in me.
℣. 12. Inuocauit me.
℣. 13. Eripiam eum.
Qui regis israhel 16
[℣. 2.] Qui sedes.
[℣. 3.] Beniamin.
[℣. 4.] Excita dñe.
Qui seminant. 28
℣. 2. Euntes ibant.
℣. 3. Venientes autem.

Saepe expugnauerunt me . . 77
℣. 2. Dicat nunc israhel.
℣. 3. Etenim non potuerunt.
℣. 4. Prolongauerunt.
Sicut ceruus (*Cant. de Ps. XL*) . 102
℣. 2. Sitiuit anima mea.
℣. 3. Fuerunt mihi.

Tu es petrus 1, 30*
℣. [2.] Et porte inferi.
℣. [3.] Quodcunque ligaueris.
℣. [4.] Et quodcunque solueris.
Vinea facta est 101
[℣. 2.] Et maceriam.

Offertoires

Ad te dñe leuaui . 8, 39*, 58*, 153*
℣. 1. Dirige me.
℣. 2. Respice in me.
Angelus domini . . . 105, 112*
℣. 1. Euntes dicite.
℣. 2. Ihsus stetit.
Anima nostra . . . 130*, 137*
Ascendit deus 123
℣. 1. Omnes gentes.
℣. 2. Quoniam dñs.
℣. 3. Subiecit populos.
Aue maria 13, 31*
℣. 1. Quomodo.
℣. 2. Ideoque.

Benedic anima. 49, 147*, 148*, 158*
℣. 1. Qui propiciatur.
℣. 2. Iustitia eius.
Benedicam dominum . . 54, 151*
℣. 1. Conserua me.
℣. 2. Notas fecisti mihi.
Benedicite gentes . . . 72, 115*
℣. 1. Iubilate deo.
℣. 2. In multitudine.
℣. 3. Venite et uidete.
Benedictus es... et non tradas. . 84
℣. 1. Vidi non seruantes.
℣. 2. Appropiauerunt.
Benedictus es... in labiis . . 35
℣. 1. Beati inmaculati.
℣. 2. In uia testimoniorum.
℣. 3. Viam iniquitatis.
Benedictus qui uenit . . . 111
℣. 1. Haec dies.
℣. 2. Lapidem.
Benedictus sit deus . . . 164
℣. 1. Benedicamus patrem.
Benedixisti 11
℣. 1. Operuisti.
℣. 2. Ostende nobis.
Bonum est confiteri . . . 32
℣. 1. Quam magnificata.
℣. 2. Ecce inimici tui.
℣. 3. Exaltabitur.

Confirma hoc deus. . . . 125
℣. 1. Cantate dño.
℣. 2. In ecclesiis.
℣. 3. Regna terrae.
Confitebor domino nimis . . 117
℣. 1. Adiuua me.
℣. 2. Qui insurgunt.
Confitebor tibi 77
℣. 1. Beati inmaculati.
℣. 2. Viam ueritatis.
Confitebuntur caeli. . 116, 118*, 120*
℣. 1. Misericordias tuas.
℣. 2. Quoniam quis.
Confortamini. 13
℣. 1. Tunc aperientur.
℣. 2. Audite itaque.
Constitues eos 135
℣. 1. Eructuauit.
℣. 2. Lingua mea.
℣. 3. Propterea benedixit.
Custodi me 94
℣. 1. Eripe me.
℣. 2. Qui cogitauerunt.

De profundis. 164
℣. 1. Fiant aures tuae.
℣. 2. Si iniquitatem.
[Desiderium animae] . . . 139
℣. 1. Vitam petiit.
℣. 2. Laetificabis eum.
℣. 3. Inueniatur.
Deus deus meus 112
℣. 1. Sitiuit in te.
℣. 2. In matutinis.
Deus enim firmauit . . 19, 143*
℣. 1. Dominus regnauit.
℣. 2. Mirabilis in excelsis.
Deus tu conuertens. . . 9, 14*
℣. 1. Benedixisti.
℣. 2. Misericordia et ueritas.
Dextera domini . . 24, 63*, 97*
℣. 1. In tribulatione.
℣. 2. Inpulsus.
Diffusa est 26, 28*
℣. 1. Specie tua.
Domine conuertere. . . . 79
℣. 1. Domine ne in ira.
℣. 2. Miserere mihi.
Domine deus in simplicitate . . 121
℣. 1. Maiestas domini.
℣. 2. Fecit salomon.
Domine deus salutis . 52, 128*, 158*
℣. 1. Inclina aurem.
℣. 2. Et ego ad te.
℣. 3. Factus sum.
Domine exaudi 96
℣. 1. Non auertas faciem.
℣. 2. Tu exurgens.
Domine fac mecum . . . 64
℣. 1. Deus laudem meam.
℣. 2. Locuti sunt.
℣. 3. Pro eo ut diligerent.
Domine in auxilium . 58, 73*, 156*
℣. 1. Auertantur.
℣. 2. Expectans expectaui.
Domine uiuifica me . . . 39
℣. 1. Fac cum seruo tuo.
℣. 2. Da mihi intellectum.

Emittes spiritum 124
℣. 1. Benedic anima mea.
℣. 2. Confessionem.
℣. 3. Extendens caelum.
Eripe me... deus meus . . . 81
℣. 1. Quia factus es.
℣. 2. Quia ecce captauerunt.
Eripe me... domine . . . 93
℣. 1. Exaudi me.
Erit uobis hic dies. . . . 110
℣. 1. In mente habete.
℣. 2. Dixit moyses.
Exaltabo te domine . . 37, 153*
℣. 1. Domine abstraxisti.
℣. 2. Ego autem dixi.
Exaudi deus 62
℣. 1. Conturbatus sum.
℣. 2. Ego autem ad deum.
Expectans expectaui . . 70, 155*
℣. 1. Statuit supra petram.
℣. 2. Multa fecisti.
℣. 3. Domine deus.
Exsulta satis. 16
℣. 1. Loquetur pacem.
℣. 2. Quia ecce uenio.
Exultabunt sancti . . 129, 138*, 146*
℣. 1. Cantate domino.

Factus est dominus . . 75, 149*
℣. 1. Persequar inimicos.
℣. 2. Praecinxisti me.
Filie regum 141*

G*loria et honore* 25*, 131*, 142*, 143*, 144*, 147*
Gloriabuntur in te. 133, 137*, 143*, 144*
℣. 1. *Verba mea.* *
℣. 2. Quoniam ad te.
Gressus meos dirige . . . 67
℣. 1. Declaratio.
℣. 2. Cognoui dñe.

Improperium expectauit. . . 91
℣. 1. Saluum me fac.
℣. 2. Aduersum me.
℣. 3. Ego uero.
In die sollempnitatis . . . 109
℣. 1. Audi populus.
℣. 2. Non adorabitis.
In omnem terram 146
℣. 1. Caeli enarrant.
In te speraui 44, 154*
℣. 1. Illumina faciem.
℣. 2. Quam magna.
In uirtute tua. 22, 30*, 131*, 140*, 140*, 141*
℣. 1. Vitam petiit.
Inlumina oculos meos . . 59, 150*
℣. 1. Usquequo dñe.
℣. 2. Respice in me.
Inmittet angelum dominus . 47, 155*
℣. 1. Benedicam dñm.
℣. 2. In dño laudabitur.
℣. 3. Accedite ad eum.
Intende uoci 66, 149*
℣. 1. Verba mea.
℣. 2. Dirige.
Intonuit de caelo . . . 106, 126*
℣. 1. Diligam te.
℣. 2. Liberator meus.
Iubilate deo [*omnis*] . . . 70*
Iubilate deo uniuersa . . . 114*
Iustitiae domini . . . 61, 153*
℣. 1. Praeceptum domini.
℣. 2. Et erunt.
Iustus ut palma 132*

Laetamini in dño. . 23, 115*, 128*, 130*, 141*
℣. 1. Beati quorum.
℣. 2. Pro hac orabit.
Laetentur caeli 18
℣. 1. Cantate dño canticum.
℣. 2. Cantate dño benedicite.
Lauda anima mea . . 113, 124*, 128*
℣. 1. Qui custodit.
℣. 2. Dominus erigit.
Laudate dominum 68
℣. 1. Qui statis.
℣. 2. Domine nomen tuum.
℣. 3. Qui timetis dñm.
Leuabo oculos 43
℣. 1. Legem ponc.
℣. 2. Veniant super me.

Meditabor in mandatis. 46, 53*, 127*, 157*
℣. 1. Pars mea dñe.
℣. 2. Miserere mei.
Mihi autem 134, 136*
℣. 1. Dñe probasti me.
℣. 2. Intellexisti.
℣. 3. Ecce tu dñe.
Mirabilis deus . . 119, 129*, 140*
℣. 1. Exurgat dcus.
℣. 2. Pereant peccatores.
Miserere mihi domine 55
℣. 1. Quoniam iniquitatem.
℣. 2. Tibi soli pcccaui.

Offerentur... postea *(minor)*. . 10, 29*, 122*
℣. 1. Eructuauit.
℣. 2. Adducentur.
Offerentur... [*proximae*] (*maior*) . 24*, 139*, 143*
Oraui deum 156
℣. 1. Adhuc me loquente.
℣. 2. Audiui uocem.

Perfice gressus . . 33, 151*, 165*
℣. 1. Exaudi dñe.
℣. 2. Custodi mc dñe.
℣. 3. Ego autem cum iustitia.
Populum humilem . . . 74, 152*
℣. 1. Clamor meus.
℣. 2. Liberator meus.
Portas caeli aperuit . . 107, 127*
℣. 1. Adtendite popule meus.
℣. 2. Aperiam in parabolis.
Posuisti domine . . . 142, 144*
℣. 1. Desiderium.
℣. 2. Magna est gloria.
Precatus est moyses . . 56, 154*
℣. 1. Dixit dñs.
℣. 2. Dixit moyses.

Recordare mei domine . . . 162
℣. 1. Recordare quod steterim.
Repleti sumus . . . 117, 119*
℣. 1. Domine refugium.
℣. 2. Priusquam fierent.

Sanctificauit moyses . . . 159
℣. 1. Locutus est.
℣. 2. Orauit moyses.

Scapulis suis. 42
℣. 1. Dicet domino.
℣. 2. Quoniam angelis.
℣. 3. Super aspidcm.
Si ambulauero . . . 65, 160*
℣. 1. In quacumque die.
℣. 2. Adorabo.
Sicut in holocaustum . . . 152
℣. 1. Et nunc sequimur.
Sperent in te. 80, 150*
℣. 1. Sedes super thronum.
℣. 2. Cognoscetur dñs.
Stetit angelus 145
℣. 1. In conspectu.
Super flumina . . . 83, 160*
℣. 1. In sallicibus.
℣. 2. Si oblitus fuero.
℣. 3. Memento dñe.

Terra tremuit 103
℣. 1. Notus in iudaea.
℣. 2. Et factus est.
℣. 3. Ibi confregit.
Tollite portas 17
℣. 1. Domini est terra.
℣. 2. Ipse super maria.
Tui sunt caeli 21
℣. 1. Magnus et metuendus.
℣. 2. Misericordia.
℣. 3. Tu humiliasti.

V*eritas mea.* 30*, 30*, 124*, 138*, 143*, 146*, 147*
Vir erat in terra 161
℣. 1. Utinam appenderentur.
℣. 2. Quae est enim.
℣. 3. Numquid fortitudo.
℣. 4. Quoniam quoniam.
Viri galilei 122
℣. [1.] Cumque intuerentur.

Communions

Ab occultis meis 70
Ps. *Caeli enarrant.*
Acceptabis sacrificium . . 39, 153*
Aduersum me exercebantur . . 94
Amen dico uobis quicquid . . 164
Ps. *(Benedixisti dñe).*
Amen dico uobis quod uni . . 130
Amen dico uobis quod uos . . 136
Ps. *(Dñe probasti me).*
Anima nostra 137
Ps. *Nisi quia dñs.*
Aufer a me 158
Ps. *Beati inmaculati.*

B*eatus seruus.* 139*, 140*, 146*, 147*
Benedicimus deum caeli. . . . 165
Benedicite omnes angeli. . . . 145
Ps. *Benedicite omnia opera.*

Cantabo domino 140
Cantate domino 115
Ps. *Cantate dño.* I.
Christus resurgens. . . . 108
Ps. *Cantate dño.* I.
Circuibo et immolabo . . . 151
Ps. *Dominus illuminatio.*
Comedite pinguia 157

Cum inuocarem te 45

Data est mihi 110
De fructu operum 154
Ps. *Benedic anima mea.* II.
Dicite pusillaminis. 12
Ps. *(Benedixisti dñe).*
Dico uobis gaudium . . . 163
Ps. *(De profundis).*
Diffusa est gratia . . . 11, 122*
Ps. *(Eructauit).*
Dilexisti iustitiam . . . 31, 139*
Domine deus meus. 53
Domine dominus noster. . . 54
Domine memorabor . . 73, 156*
Ps. *In te dñe speraui.* II.
Domine quinque talenta . . 143*
Domine quis habitabit . . . 63
Ps. *Ipsum.*
Dominus dabit benignitatem . . 8
Ps. *Benedixisti dñe.*
Dominus firmamentum . . . 150
Dominus iHsus 97
Ps. *Beati inmaculati.*
Dominus regit me 76
Ps. *Ipsum.*
Dominus uirtutum. 79
Domus mea 121
Ps. *(Domine refugium).*
Dum uenerit 114

Ecce dominus ueniet 14
Ps. *(Beati inmaculati).*
Ecce uirgo concipiet . . 14, 16*
Ps. *(Caeli enarrant).*
Ego clamavi 150
Ps. *Exaudi dñe iustitiam.*
Ego sum pastor bonus . . . 113
Ego sum resurrectio . . . 148
Ego sum uitis uera . . . 118
Ps. *Exaudi deus.*
Ego uos elegi. . . . 129, 140*
Erubescant et conturbentur . . 49
Ps. *Dñe ne in furore tuo.*
Erubescant et reuereantur . . 93
Et si coram hominibus . . . 133
Ps. *Caeli enarrant.*
Euntes predicate 147
Exaltent eum. . . . 3, 30*
Exulta filia sion 20
Ps. *(Dominus regnauit).*
Exultauit ut gigas. 17
Ps. *Caeli enarrant.*

Factus est repente. . . . 126
Ps. *Exurgat deus.*
Fidelis seruus 30, 124*

Gaudete iusti. . . . 115, 120*
Gustate et uidete 152
Ps. *Benedicam dñm.*

Hierusalem quae aedificatur . . 69
Hierusalem surge 10
Ps. *(Qui regis israhel).*
Hoc corpus quod pro uobis . . 78
Honora dominum 153
Ps. *(Exurgat deus).*

Illumina faciem tuam . . . 32
In salutari tuo 162

In splendoribus 19
Ps. *Dixit dñs dño meo.*
Inclina aurem tuam . . . 152
Ps. *In te dñe speraui.*
Intellige clamorem. . . 47, 53*
Ps. *Verba mea.*
Introibo ad altare 34
Iustorum anime . 119, 120*, 128*, 138*, 146*
Ps. *Exultate iusti.*
Iustus dominus 56

Laetabimur in salutari . . 71, 147*
Laetabitur iustus 116
Lauabo inter innocentes. . . 82
Ps. *Iudica me dñe.*
Lutum fecit ex sputo . . . 116

Magna est . . . 30*, 131*, 144*
Manducauerunt 36
Memento uerbi tui . . . 84, 160*
Mense septimo 158
Messis quidem multa . . . 148
Mirabantur omnes *(2 mélodies)* . 25
Ps. *(Dñs regnauit exultet).*
Mitte manum tuam . . . 112
Ps. *(Exultate deo).*
Modicum et non uidebitis . . 114
Ps. *(Iubilate deo omnis terra).*
Multitudo languentium . . 23, 141*
Ps. *Ut supra.*

Narrabo omnia . . . 55, 149*
Ps. *Confitebor tibi dñe.*
Ne tradideris me 85
Nemo te condempnauit . . . 68
Non uos relinquam. . . 122, 128*
Nos autem gloriari. . . . 143
Ps. *Deus misereatur.*
Notas mihi fecisti 64

Omnes qui in xpisto . . . 112
Oportet te fili 60

Pacem meam do uobis . . . 127
Panem de celo 154
Ps. *(Ut quid deus reppulisti).*
Panis quem ego dedero . . 48, 155*
Pascha nostrum 104
Passer inuenit 61
Ps. *Quam dilecta.*
Pater cum essem 124
Ps. *(Dñs illuminatio).*
Pater si non potest . . . 92
℣. Et hymno dicto.*
Petite et accipietis. . . . 117
Populus adquisitionis . . . 109
Posuerunt mortalia . 129, 130*, 144*
Posuisti dñe . . 131, 142*, 142*, 144*
Potum meum. 96
Primum querite 153
Ps. *(Deus in nomine tuo).*
Principes persecuti sunt me . . 141
Prosperum iter 165
Psallite domino 123
Ps. *Exurgat deus.*

Qui biberit aqua 67
Qui manducat carnem . . 58, 155*
Qui me dignatus est . . . 29
Qui meditabitur 38
Qui uult uenire . 26, 140*, 143*, 143*
Ps. *Exultate iusti.*
Quicumque fecerit 137
Ps. *(Laudate pueri).*
Quinque prudentes. . . . 24
Ps. *(Beati inmaculati).*
Quis dabit exion 62
Quod dico uobis 141

Redime me deus 80
Responsum accepit simeon . . 28
Reuelabitur gloria 18
Ps. *(Dñs est terra).*

Scapulis suis. 43
Semel iuraui 138
Ps. *(Benedicite omnia opera).*
Seruite domino 40
Ps. *Quare fremuerunt.*
Si conresurrexistis. . . . 107
Simile est regnum . . 26*, 138*, 143*
Simon iohannis 136
Ps. *(Dñe probasti me ?).*
Spiritus qui a patre . . . 127
Spiritus sanctus docebit. . . 126
Spiritus ubi uult 128
Ps. *(In te dñe speraui).*
Surrexit dñs et apparuit. . . 105

Tanto tempore 118
Ps. *(Cantate dño.* I.*)*
Tollite hostias 160
Ps. *Cantate dño.* I.
Tu domine seruabis nos. . . 59
Tu es petrus 134
Tu mandasti 60, 110*
Ps. *Beati inmaculati.*
Tu puer propheta 132
Ps. Benedictus dñs deus.

Ultimo festiuitatis die . . . 125
Ps. *Benedic anima.*
Unam petii a domino . . . 151

Videns dominus 75
Viderunt omnes fines . . . 22
Ps. *(Cantate dño).*
Voce mea 44
Vouete et reddite 157
Xpistus resurgens 108
Ps. *Cantate.* I.

Hymnes

Ayos o theos. 100
Benedictus es in firmamento . 50, 158*
Crux fidelis *101**
Gloria laus *85**

Antiennes

Adorna thalamum. . . . 27
Ante sex dies sollempnitatis . . 88
Aue gratia plena 26
Coeperunt omnes turbe . . . 86
Collegerunt pontifices . . . 86
℣. Vnus autem
Crucem tuam adoramus. . . 100
Cum appropinquaret . . . 85
Cum audisset populus . . . 88
Cum fabricator . . . 87, *101**
Cum rex glorie 86
Ecce karissimi dies . . . *4*
℣. *Ecce mater nostra.*
Ecce lignum crucis. . . . 100
Ps. Beati inmaculati
Exaudi nos 36
Inmutemur habitu. . . . 37
Iuxta uestibulum 36
Super omnia. *101**

Varia

Ayos o theos. 100
Improperia. Popule meus . . 99

TABLE DES MATIÈRES

DU DIXIÈME VOLUME

AVANT-PROPOS . . . 9

LE MANUSCRIT 239 DE LAON. . . . 17

I. Description générale . . . 17

§ I. Additions . . . 19

§ II. Suppressions et lacunes. . . . 27

II. Provenance du manuscrit. . . . 33

III. Etude intrinsèque et date . . . 35

Tableau I. Les sources du manuscrit de Laon . . . 37

Tableau II. Les témoignages du manuscrit X. . . . 37

LES SIGNES RYTHMIQUES SANGALLIENS ET SOLESMIENS. ÉTUDE COMPARATIVE . . . 41

Article 1. Les signes rythmiques sangalliens . . . 42

§ I. Forme graphique des signes sangalliens. . . . 42

A. L'épisème horizontal. . . . 42

B. L'épisème vertical . . . 43

C. Modifications graphiques des neumes . . . 43

§ II. Valeur rythmique des adjonctions et des modifications sangalliennes . . . 44

Modifications . . . 44

Adjonctions . . . 44

Signification variable de l'épisème sangallien . . . 45

1° L'épisème *double* la note . . . 45

2° L'épisème se contente d'*allonger sensiblement* la note . . . 46

3° L'épisème sangallien, *simple point d'appui rythmique* presque sans allongement, ou même sans allongement . . . 47

Article 2. Les signes rythmiques solesmiens . . . 48

§ I. Forme graphique des trois signes rythmiques solesmiens . . . 50

§ II. Emploi et valeur des signes rythmiques solesmiens. . . . 52

A. Les épisèmes horizontaux solesmiens. . . . 52

B. L'épisème vertical solesmien . . . 53

C. Le point-mora solesmien . . . 57

D. Comment un même signe sangallien peut et doit recevoir plusieurs interprétations . 60

L'INTROÏT DE LA MESSE « IN MEDIO ». NOTES THÉORIQUES ET PRATIQUES . . . 64

1° Triple notation de l'introït « In medio » . . . 66

2° Notes sur le texte littéraire . . . 66

3° Notes sur le texte mélodique . . . 67

4° Notes sur quelques groupes neumatiques . . . 67

Tableau I. — Introït « In medio » — Notation vaticane, sangallienne et solesmienne. . 68, 69

5° Notes sur les lettres et signes rythmiques . . . 74

6° Analyse rythmique et exécution. 78
A. Les Divisions 78
Tableau II. — Introït « In medio » — Analyse rythmique et dynamie. 80-81
B. La synthèse, l'Unité, la Phrase 82
Ier Grand membre — Synthèse 83
IIe Grand membre — Synthèse. 83
7° La Chironomie ou gestes manuels rythmiques 84
Tableau III — Introït « In medio » — Chironomie 86-87

LE CHANT AUTHENTIQUE DU CREDO SELON L'ÉDITION VATICANE. 90
Introduction. 90
1° Objet de cette étude 90
2° Aperçu historique sur le chant du Credo en Orient et en Occident 92
3° Les plus grandes divisions rythmiques : phrases, membres, incises. Comment les déterminer? . 94
4° Insuffisance de ces premières données 96
5° Signes rythmiques, remède à l'insuffisance de la notation 97
6° Principes rythmiques appliqués au Credo 101
Chapitre I — Vue d'ensemble sur la structure mélodique du Credo 106
Article 1. Vue synthétique des membres de phrase et de leur succession 106
Tableau I. Synthèse des membres de phrase et de leur succession (hors texte). . . . 107
Article 2. Analyse de chaque incise 109
Tableau II. Analyse de chaque incise (hors texte). 109
Tableau III. Corrections au projet des Bénédictins 109
Chapitre II — Premier membre mélodique — Intonation, récitation, cadence *A*, incise de liaison . . 111
Article 1. Analyse mélodique du premier membre 111
§ I. Intonation (Col. I et II). 111
Tableau IV. Intonation mi-fa. — Ses diverses formes 112
Contractions dans la musique grégorienne : synérèse, crase et élision . . (Note 1). 113
Additions aux types mélodiques grégoriens : prosthèse, épenthèse et épithèse (Note 1). 114
§ II. Récitation sur le sol. (Col. III) 118
Tableau V. Intonation mi-fa. — Récitation et Cadences 118
§ III. Demi-cadence *A* (Col. V), et incise de liaison (Col. VI) 121
Tableau VI. Enchaînement de la demi-cadence A avec l'incise de liaison . . . 122
Article 2. Analyse rythmique du premier membre 124
§ I. Demi-cadences dactyliques *A* (Col. V) 125
Tableau VII. Les douze cadences dactyliques *A* 126
§ II. Demi-cadences spondaïques *A* (Col. V) 133
Tableau VIII. Les neuf cadences spondaïques *A* 133
§ III. L'Incise de liaison. Son rythme 135
Chapitre III — Deuxième membre mélodique 137
Article 1. Analyse mélodique du deuxième membre 137
Tableau IX. Les différentes formes mélodiques du 2e membre 138
§ I. Intonation et récitation. 138
§ II. Cadences *B* et *C* 138
Tableau X. Cadences *B*, *C*, *D*, *D-A*. — Unité dans la structure mélodique de ces cadences. 139
Article 2. Analyse rythmique du deuxième membre 139
§ I. Intonation, récitation, grande cadence dactylique *C* 139
Tableau XI. Les neuf cadences dactyliques *C* 140

Première série des Cadences *C* : sept syllabes 142
Suppressions dans la musique grégorienne : aphérèse, syncope et apocope . (Note 1). 143
Deuxième série des Cadences *C* : Dix syllabes 147
Troisième série des Cadences *C* : Huit syllabes 150
Quatrième série des Cadences *C* : Six syllabes 150
§ II. Demi-cadence spondaïque *B*. 153
Tableau XII. Demi-cadences spondaïques *B* 153
Chapitre IV — Troisième membre mélodique 160
Article 1. Analyse mélodique du troisième membre 160
Tableau XIII. Vue d'ensemble de la Cadence *D* 160-161
Article 2. Analyse rythmique du troisième membre 162
§ I. Grande cadence spondaïque *D*. — 1re Classe : Forme complète, pentésyllabique . . 162
Tableau XIV. Cadence *D*. — 1re Classe : pentésyllabique 162
§ II. Grande cadence spondaïque *D*. — 2e Classe : Forme incomplète, tétrasyllabique . . 167
Tableau XV. Cadence *D*. — 2e Classe : tétrasyllabique 167
Chapitre V — La cadence mixte et l' « Amen » 168
Article 1. Cadence mixte *D-C-A* 168
Tableau XVI. Cadences mixtes *D-C-A* 169
Article 2. Amen 174
Conclusion 175
APERÇU SUR LA NOTATION DU MANUSCRIT 239 DE LAON. — SA CONCORDANCE AVEC LES CODICES RYTHMIQUES SANGALLIENS 177
Tableau comparatif des principaux neumes sangalliens et des neumes messins. 179
Punctum et Virga. 183
Clivis ou Flexa 186
Pes ou Podatus 188
Torculus 193
Porrectus ou Clivis resupina 195
Climacus 196
Scandicus et Salicus 198
Quilisma 199
Strophicus 200
Bivirga et Trivirga. 201
Pressus 204
Tableau comparatif de l'Alléluia du VIIIe mode, type *Ostende*, dans les notations rythmiques sangallienne, messine et chartraine 208
Les auteurs de la Paléographie musicale, Tomes I à X 212
Errata du Tome X 215

370
B

A·1

Graduale Rom'

[illegible]

ad calcem reperiuntur antiphonæ
diversæ pro litaniis majoribus

1

...u es pe trus ... et su ... per hanc petram ... edifica

bo ... ecclesiam meam V Et por ... te

inferi non preualebunt aduersus e ... am

... tibi da ... bo ... claues regni celorum V Quod cun

... que ligaueris super ter ... ram ... erit

... tum et in ce ... lis V Et quodcunque

... sol ue ... ris super ter ... ram ... erit solu

tum ... et ... in ce ... lis

... maria ... gratia ple

... do minus tecum V Benedicta tu ... in mulieri

bus ... et benedic ... tus fruc tus uentris tui

... et concipies et paries filium

... uocabitur nomen e ... ius emmanu ... el V Quomodo

... in quit fiet is ... tud quoniam uirum non cognosco ...

ēt respondens an gelus in tulit ei V̄ Spiri

tus sanc tus super ueniet in te

et uirtus altis simi obumbrabit tibi

V̄ Ideo que quod nas ce tur ex te

sanctum uoca bitur fi li us dei

Diffusa est gra ti a in labiis tuis

ppterea benedixit te de us in ae ter num V̄ II

Specie tua & pulcri tu dine tua

intende pspere p cede & regna V̄ III Prop

ter ueri ta tem & mansuetudi nem & iustitiam

& deducet te mirabili ter dextera tu a IIII

Dilexisti iusti am & o dis ti iniquita

2

tem pptorea unxit te de us deus tu us oleo le ti
ti e V Audi filia & in de & incli
na aurem tuam & obliuiscere populum tu
um & domum patris tui V I Et concupis cet rex
deco rem tuum quoniam ipse est dominus
deus tu us & adorabunt eum V II Adducen
tur regi uirgines post eam pxime e ius
afferentur tibi V III Adducentur in le titia
& ex ul ta ti o ne adducentur in
tem plum re gis do mi no

Exaltent e um in eccle sia plebis & in cathedra seniorum
laudent eum

AN Alleluia

AN Ecce karissimi dies illa iudicii magna et terribilis ... praeterire ... dies

nostri et uelociter aduenit ... praeclarius aduentus domini ... crebro sono nos hor

ta ... ur et di ... pri ... adsequamini atrium paradisi ... ut claudatur unusquisque uestrum

... properet ... intro ... ingrediendo ... regnet preparate

uosmet ipsos ut uideatis immortalem sponsum et possideatis reg

na celorum. V. Ecce mater nostra therusalem cum magno affectu

... ad uos et dicit uenite filii mei dilectissimi uenite ad me. Preparate.

Alleluia Specie tua et pulchritudine tua intende pro

spere procede et regna Alleluia V. Verbo domini celi firmati sunt et spi

ritu oris ... omnis uirtus eorum

Alle luia Viri galilei quid admiramini aspicientes in celum quemadmodum uidistis eum

... in celum ita ueniet

... luia ... domini

2

Non uos relin quam orfa nos ua do et uenio ad uos

et gaude bit cor uestrum

Alle luia

Spiritus sanctus p cedens a trono apostolo rum

pectora in uisibili ho die plustra uit

po tencia

Alle luia

Sancte ely gitu dulce do pau perum tu fortitudo

multorum debili um tu pius consolator misero rum o

ra

pro nobis.

Alle lu ia Ego sum pastor bo nus et cogno sco

o ues me as et cogno scunt me me ae

Alle luia O quam me tu en dus

lo cus iste ue re non est hic a liud nisi do mus dei et

li

Alle lu ia Para cli tus spiritus san

ctus quem mit ta pa ter in no mi ne me o ille uos doce bit

om nem ue ri ta tem Alle lu ia

O crux bene dicta que so la fu isti digna portare re gem

caelorum & do minum Alle lu ia

Dulce lig num dulces clauos dulcia fe rens pon dera que so la fuisti dig na susti

ne re regem celo rum & domi num Alle lu ia

Inter na tos mulie rum non surre xit maior iohan

ne bap tista

Alle lu ia Magnus sanctus

pau lus uas e lec ti o nis uere di gne est

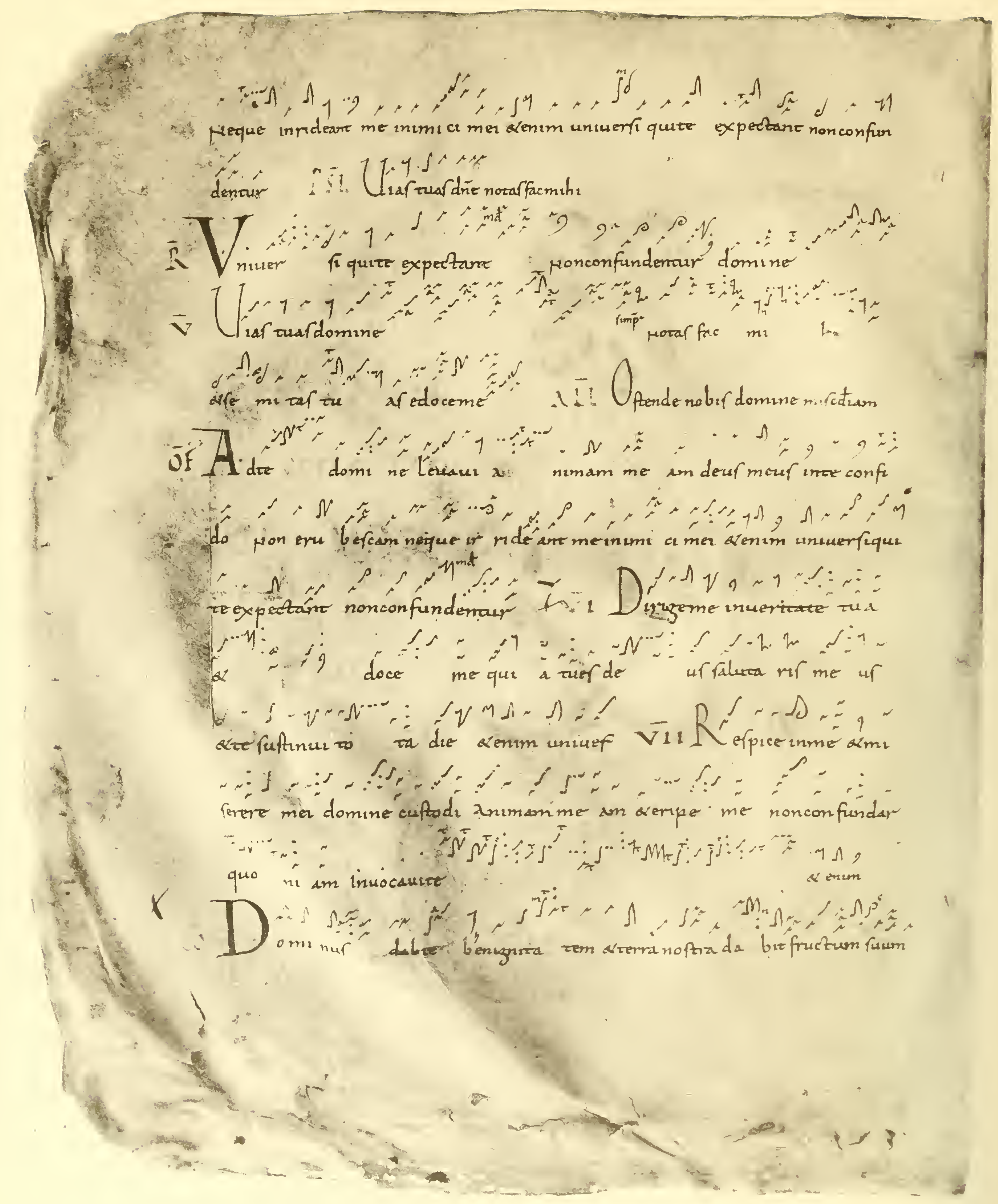
glo ri fi catus Alle luia

Cum sederit filius hominis in sede maiestatis sue tunc dicet illis qui a dextris eius erunt ueni te

...ti patris mei percipite re gnum cum gaudio magno

Pu er meus noli time re dico


3
DTE LEUA
UI ANIMĀ
MEAM DS
MEUS IN
TE CONFI
DO NON
ERU
BES
CAM


Neque irrideant me inimici mei et enim universi qui te expectant non confun
dentur
Vias tuas dne notas fac mihi
R Universi qui te expectant non confundentur domine
V Vias tuas domine notas fac mi
et semitas tuas edoce me
Ostende nobis domine misericordiam
Of Ad te domine levavi animam meam deus meus in te confi
do non erubescam neque irrideant me inimici mei et enim universi qui
te expectant non confundentur
Dirige me in veritate tua
et doce me quia tu es deus salutaris meus
et te sustinui tota die et enim univers
VII Respice in me et mi
serere mei domine custodi animam meam et eripe me non confundar
quoniam invocavi te
et enim
Dominus dabit benignitatem et terra nostra dabit fructum suum

4

L Benedixisti d. DOM C II STAT AD HIERUSALEM

AN Populus sion ec ce do minus ueni et ad saluandas gentes et auditam fa

ciet dominus glo ri am uo ci suae in laeti tia cor dis uestri PS L Qui

regis isrt R Ex sion spe cies deco ris eius de us

manifes te ue niet V Congrega

te illi sanc tos e ius qui ordina uerunt

testamentum e ius su per sacri fi cia AL Laetatus sum

OF Deus tu con uertens uiuifi ca bis nos et plebs tua

laeta bi tur inte osten de no bis do mi ne misericordiam tuam

et sa lutare tu um da no bis V I Benedixis ti do

mi ne ter ram tu am auer tis ti captiuita tem ia

cob remisisti iniquitatem ple bi tuae ostend V II Misericor

dia et ueritas obuiaue runt sibi ueritas de terra

ortaest et iustitia de caelo pro

spexit. ostend CO Hierusalem surge et sta in excelso et uide iocun

ditatem quae ueniet tibi a deo tuo PS1 Uos superius

IN DECEMB. NATL. SCAE LUCIAE

Dilexisti iusti tiam et odisti iniquitatem propterea unxit te

de us deus tu us oleo laetitiae pre consor tibus tuis PS Eructauit.

R Dilexisti iusti ti am et odis ti iniquitatem

V Propterea unxit te de us deus tuus oleo laetitiae

ALL Diffusa est gra OF Offerentur regi uirgi

nes postea prox ime e ius offeren tur tibi VI Fructu

uit cor me um uer bum bonum dico e

go opera mea re gi VII Adducen

tur in lae ti ti a et exulta ti o ne

adducen tur in tem plum re gis off

CO Diffusa est gratia in la biis tu is propter e a benedixit te de us in

ae ter num. PS. Ut sup. DOMC. III. ...

A Gaude te in do mino sem per iterum dico gaude te modestia

uestra nota sit omnibus homi nibus dominus prope est nihil sollicitiu

tis sed in omni oratione petitiones uestrae innotescant apud de um.

PS. Benedixisti. R Qui sedes domi ne

su per cherubin excita potentiam tuam & ueni

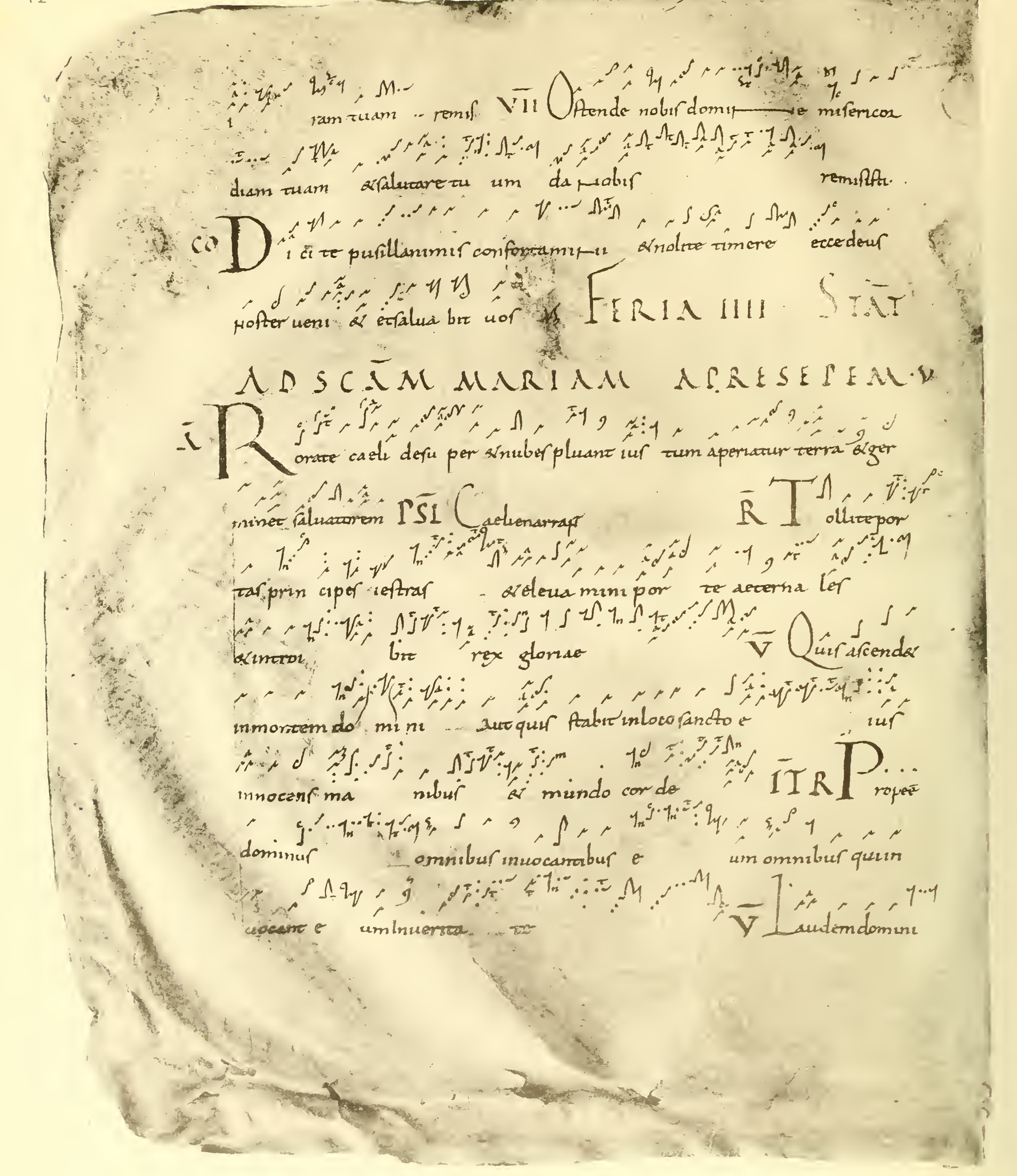
V Qui re gis isra hel intende qui de du

cis uelut ouem ioseph ALL Excita dne. OF Benedi

xis ti do mi ne ter ram tu am auertisti captiuitatem iacob

remisis ti iniquitatem ple bi tu ae V1 O pe ru is ti

om nia pecca ta e orum mitigasti om nem


ram tuam .. remis. VII Ostende nobis domine misericor
diam tuam et salutare tu um da nobis remisisti.
CO Dicite pusillanimis confortamini et nolite timere ecce deus
noster ueniet et salua bit uos. FERIA IIII STAT
AD SCĀM MARIAM AP. RESEPEM. V
IN R Orate caeli desu per et nubes pluant ius tum aperiatur terra et ger
minet saluatorem PSL Caeli enarrant R Tollite por
tas prin cipes uestras - et eleua mini por te aeterna les
et introi bit rex gloriae V Quis ascendet
in montem do mi ni .. aut quis stabit in loco sancto e ius
innocens ma nibus et mundo cor de TR Prope est
dominus omnibus inuocantibus e um omnibus qui in
uocant e um in ueritate. V Laudem domini

loquetur os meum et benedicat omnis caro

nomen sanctum eius. AL Veni dne OF Conforta mi psi et iam

noli te ti mere ecce enim de us noster retri buet iudici um ipse

ue niet et saluos nos faciet VI Tunc aperientur o culi

cae co rum et aures surdorum au dient tunc asce det claudus

quasi ceruus et clara e rit lingua mutorum Ipse ueniet VII Au

di te ita que domus dauid non pusillum uobis certamen praestare ho

minibus quoniam dominus prestat certamen propter e a dabit

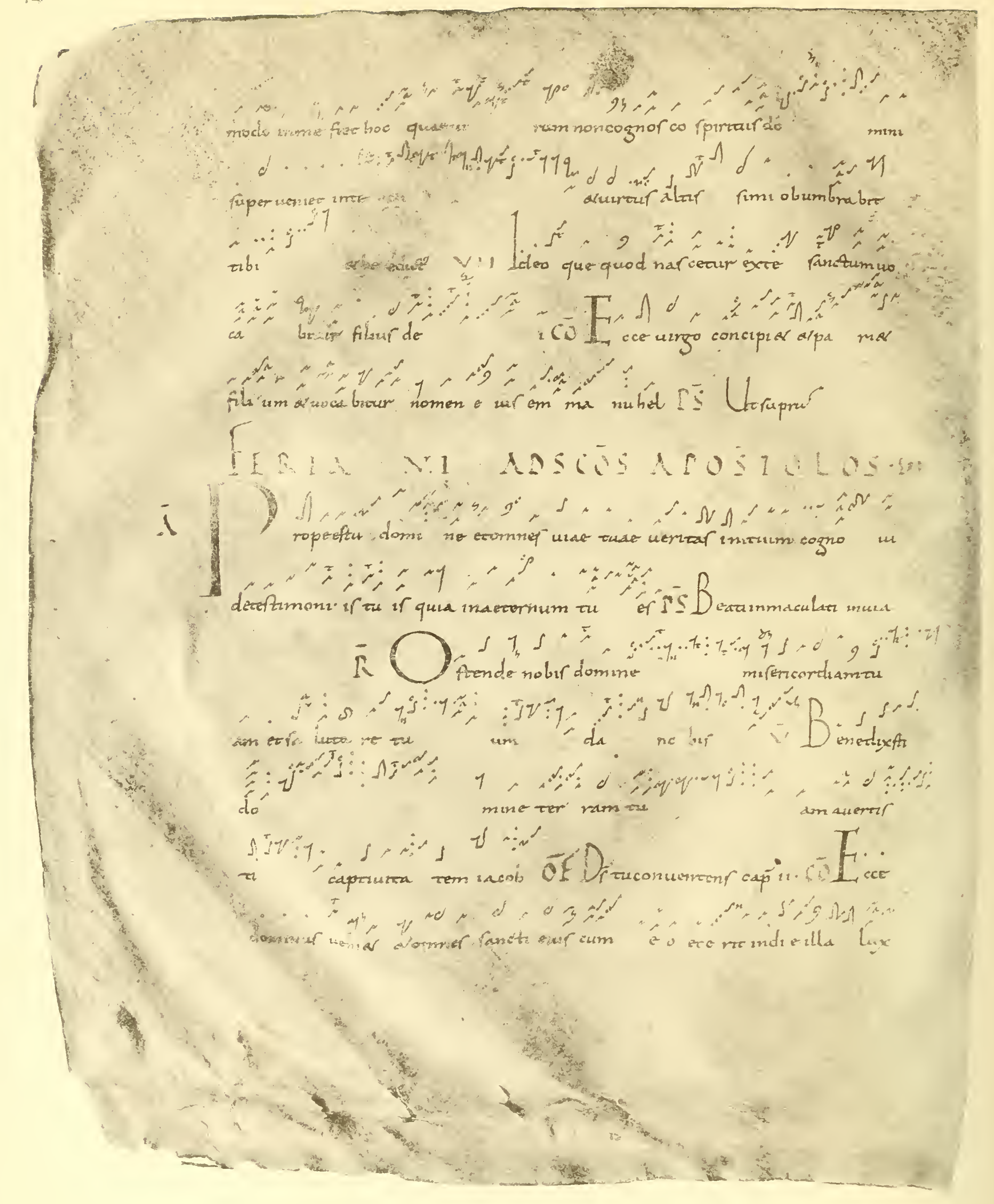
uo bis do minus sig num ecce uir go in utero acci pi et et pa

riet filium et uocabitur nomen e ius emmanuhel Ipse ueniet

IT OF Aue mari a gra tia plena do minus

te cum benedic ta tu inmu li e ri bus et bene dictus fruc

tus uen tris tu i VI Quo


modo in me fiet hoc quo rum non cognosco spiritus do mini
super ueniet in te et uirtus altis simi obumbrabit
tibi V. II Ideo que quod nascetur ex te sanctum uo
ca bitur filius dei CO Ecce uirgo concipiet et pa riet
fili um et uoca bitur nomen e ius em ma nuhel PS Ut supra
FERIA VI AD SCOS APOSTOLOS
A Prope es tu domi ne et omnes uiae tuae ueritas initium cogno ui
de testimoni is tu is quia in aeternum tu es PS Beati inmaculati in uia
R Ostende nobis domine misericordiam tu
am et sa luta re tu um da nobis V Benedixisti
do mine ter ram tu am auertis
ti captiuita tem iacob OF Deus tu conuertens cap II CO Ecce
dominus ueniet et omnes sancti eius cum e o et erit in die illa lux

7

magna PS Ut sup SABB IN XII LECT AD SCM PETRU

Veniet ostende nobis faciem tuam domi ne qui sedes super cherubin

et salui erimus PSL Qui regis isrt R A summo cae

lo egres sio e ius et occursus e ius usque ad summum

e ius V Caeli e nar rant glo riam de i

et opera manuum e ius annuntiat firmamentum R In sole po suit

taberna culum su um et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo

su o V A summo cae lo egressio e ius et occursus e ius

usque ad summum eius R Domine deus uirtu tum converte

nos et ostende faciem tu am et sal ui erimus V Excita do

mine potentiam tuam et ue ni ut saluos facias nos R Excita

do mine poten tiam tu am et ue ni ut saluos

fa cias nos V Qui regis israhel inten de qui deducis uelud

M

ouem io seph qui sedes super cherubin appare coram effraim

beniamin et manasse ISRAEL Qui regis israhel

in tende qui deducis uelut ouem ioseph

Qui sedes super cherubim a pare coram effraim

Beniamin et ma nasse Excita do

mine potentiam tuam et ue ni ut saluos fa ci as nos

OF. Exul ta satis filia si on predica filia hierusa lem

ecce rex tu us uenit ti bi sanctus et salua tor V. I Loque

tur pacem gen tibus et potestas

eius a mari usque ad mare et a flumine usque ad terminos orbis ter

re exulta satis V. II Quia ec ce ue nio et habitabo in medio

tui di cit dominus omnipotens et con fu gi ent

ad te mul ta die om nes gen tes et erunt tibi in ple

... IIII. dnc

Memento nostri domine in beneplacito populi tui uisita nos in salutari tuo ad uidendum in bonitate electorum tuorum in leticia gentis tue ut lauderis cum heriditate tua. PS. Peccauimus cum patribus nostris iniuste egimus iniquitatem fecimus. Gr. Prope est dns. V. Laud dni. Alla. Veni dne. Of. Aue maria. Co. Ecce uirgo concipiet

8

exulta CO Exultauit ut gigans ad cur

[illegible] dam uiam ui am a summo cae lo egressio e ius & occursus eius

usque ad summum e ius PS Caeli enarrant IN [illegible] DNI AD SCA[illegible] VIII

H o die scietis quia ueniet dominus & salua bit uos & mane

uidebi tis gloriam eius PSL Dni est terra.

H o die scie tis quia ue niet do minus & saluabit uos

& ma ne uidebitis glo riam eius V Qui regis isrt

intende qui deducis uelut ouem ioseph qui sedes sup cherubin appare coram

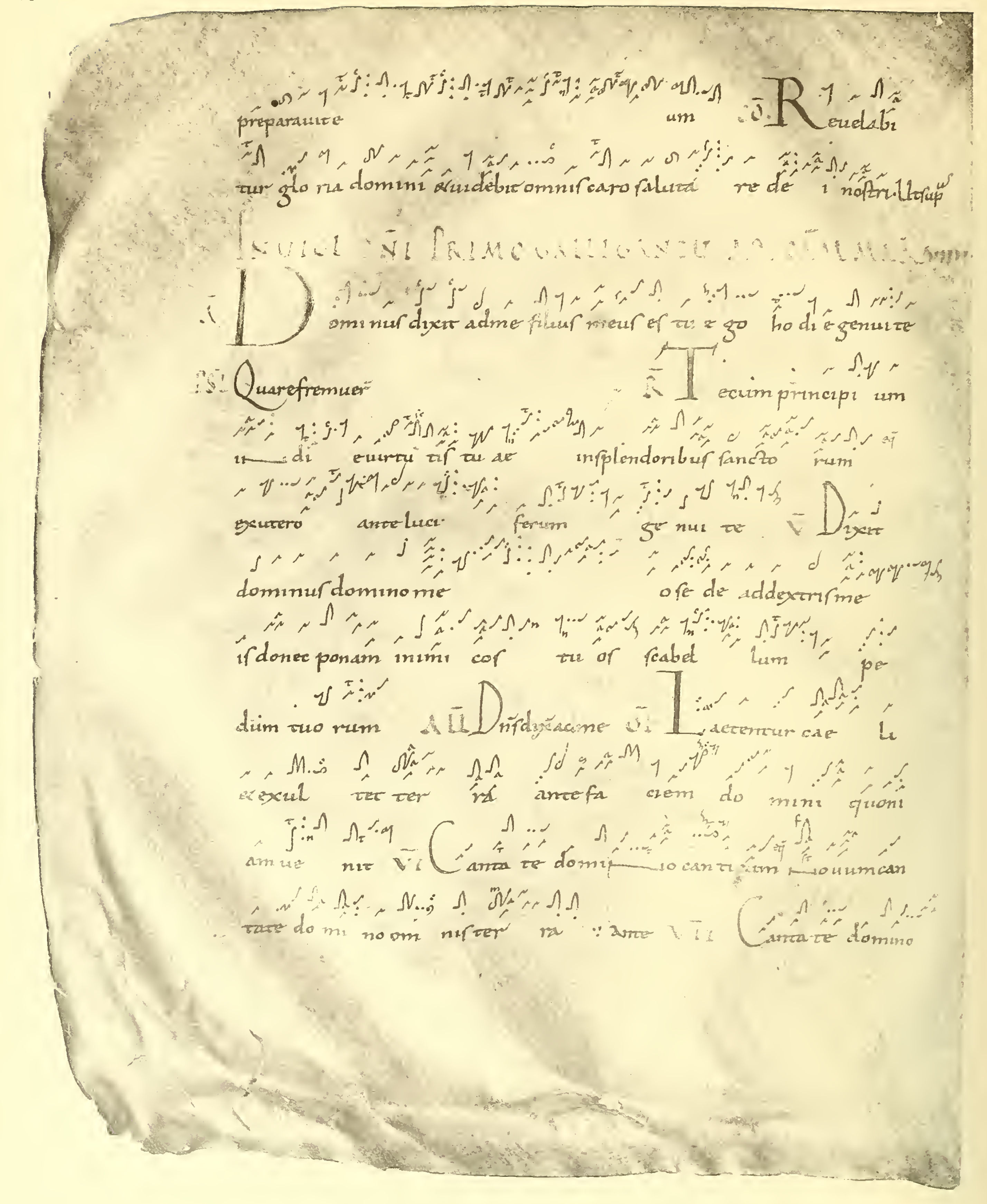
effrem beniamin & manasse OF T ol lite portas prin

ipes uestras & e le ua mini por te ae terna les & introi bit rex

glo riae tollite portas VI D omi — ni est terra &

plenitudo e ius orbis terrarum & uniuer si qui habi

tant in eo VII Ipse super maria funda uit e um & super flumina



preparauit e um R Reuelabi
tur glo ria domini et uidebit omnis caro salutare de i nostri. Ut sup.
Dominus dixit ad me filius meus es tu e go ho di e genui te
Ps. Quare fremuer. R Tecum principi um
in di e uirtu tis tu ae in splendoribus sancto rum
ex utero ante luci ferum ge nui te. V Dixit
dominus domino me o se de ad dextris me
is donec ponam inimi cos tu os scabel lum pe
dum tuo rum All. Dns dixit ad me Of. Laetentur cae li
et exul tet ter ra ante fa ciem do mini quoni
am ue nit V I Canta te domi no can ti cum nouum can
tate do mi no om nis ter ra ante V II Canta te domino

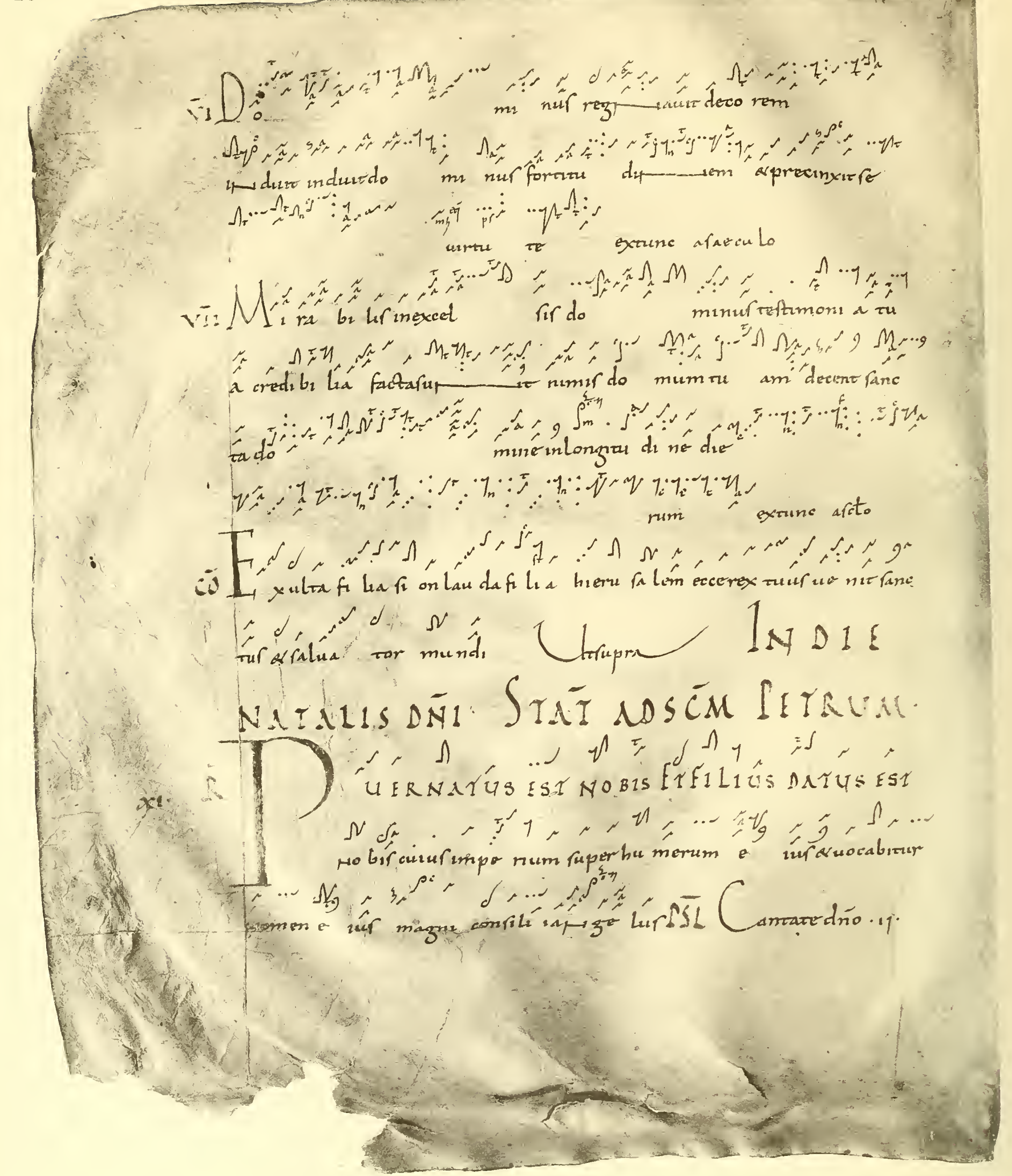
9

benedicite nomen eius bene nunti ate de die in di em saluta re e ius. Ante. In splendoribus sancto rum ex utero ante luci ferum ge nui te. Dix dns dno meo

MANE PRIMA STATIO AD SCAM ANASTASIAM

Lux fulge bit hodie su per nos quia natus est nobis do minus et uoca bi tur admira bi lis de us princeps pacis pater futuri sae culi cuius regni non e rit fi nis. PS. Dns regnauit

Benedictus qui ue nit in no mine do mi ni deus do minus et inluxit nobis. V. A domino fac tum est et est mira bile in oculis nostris. All. Dns regnau decore. Deus enim firma uit or bem terre qui non commouebitur para ta se des tu a de us ex tunc a sae cu lo tu es



VI Do mi nus reg nauit deco rem
in duit induit do mi nus fortitu di nem et precinxit se
uirtu te ex tunc a saeculo
VII Mi ra bi lis in excel sis do minus testimoni a tu
a credi bi lia facta sunt nimis do mum tu am decent sanc
ta do mine in longitu di ne die
rum ex tunc a sclo
CO Exulta fi lia si on lau da fi li a hieru sa lem ecce rex tuus ue nit sanc
tus et salua tor mundi Ut supra IN DIE
NATALIS DNI STAT AD SCM PETRUM
R Puer natus est nobis et filius datus est
nobis cuius impe rium super hu merum e ius et uocabitur
nomen e ius magni consili angelus PSL Cantate dno ii

10

R̄ Viderunt om nes fines ter rae saluta re de i nostri iubilate de o om nis terra V̄ Notum fecit do minus saluta re su um ante conspectum gen tium re uela uit iusti ti am su am

All Dies sc̄ificatus

OF Tui sunt cae li et tua est ter ra orbem terra rum et plenitu dinem e ius tu fundasti iusti tia et iudi ci um prę paratio se dis tu ae V̄I Magnus et metu endus super om nes qui incircu itu e ius sunt tu dominaris potes ta ti ma ris motum au tem fluctuum e ius tu mitigas :: Iustitiam

V̄II Miseri cor dia et uer ri tas praei bunt ante fa ci em tu am et in beneplacito tuo exal ta bi tur cor nu nostrum :: Iustitia V̄III Tu humi li as ti sicut uulnera tum su p bum et in uirtute brachii tui dispersisti inimi

cos tu os firme tur manus tua et exalte tur dex

tera tua domine V Viderunt omnes fines terrae saluta

re de i nostri. Ps. Ut sup. IN NATALE SCI STEPHANI

In Et enim se derunt principes et aduersum me loqueban tur et ini

qui persecu ti sunt me adiuua me domine deus me us quia seruus tuus

exerceba tur in tu is iustifi catio nibus. Ps. Beati immaculati

R Se de runt principes et aduersum me loque ban tur et iniqui

persecuti sunt me V Adiuua me domine

de us me us saluum me fac propter misericordiam tu am

Uideo caelos apertos. Of. In uirtute tua domine laetabitur iustus

et su per saluta re tu um exultabit ue hementer desiderium animae

e ius tribuisti e i V Uitam pe tiit

et tribuit longitudinem die rum in sae

11

u maiesta te faci en prodi gia Dexteratua

do mine glorificata est in uirtu te

dextera manus tua confre git ini mi cos

Sicut audiui Laetamini in domino et exulta te iusti

et glo ri a mini omnes rec ti cor de Bea

ti quorum remissae sunt ini quitates et quorum tecta sunt pecca

ta et gloriamini Pro hac orabit ad te omnis

sanctus in tempo re oportu no uerumta men in diluuio aqua

rum multa rum ad e um non proxima bunt et glamini

Multi tu do languen ti um et qui uexab antur a spiriti bus immun

dis ueniebant ad e um quia uir tus de illo exie bat et sana bat om

nes MENSE FEBR NATL SCAE AGNETIS

Me expectauerunt peccato res ut per derent me testimonia

tua domine intellexi omnis consummationis uidi fi nem latum mandatum

tuum nimis PSL Beati inmaculati R Diffusa est gratia

cap. xxii. OF Offerentur cap. xxii. CO Quinque prudentes uirgines

acceperunt oleum in uasis suis cum lampadi bus media autem nocte

clamor factus est ecce sponsus ue nit exi te obuiam christo domino

PSL Uersus DOMC · III · POST THEOPHANIA

A Adorate deum omnes ange li eius audi uit et letata est sion et ex

ultauerunt filiae iu dae PSA Dominus regnauit exultet terra

R Timebunt gen tes nomen tu um domi ne et omnes reges terrae

glo riam tu am V Quoniam aedificauit domi

nus sion et uidebitur in maiesta te su a

Dominus regnauit exultet terra OF Dextera domi ni fe cit uirtutem

dextera domini exalta uit me non mori ar sed uiuam et narrabo

13

opera domini V Intribulatio me inuocaui dominum et ex

audi uit me in lati tu dine quia dominus adiutor me us est

dextera et. V II Inpulsus uersatus sum ut caderem et dominus

suscepit me et factus tus est mi hi in salu tem dexte

Mirabantur omnes de his quae procedebant de ore dei PSL Ut supra

Mira bantur omnes de his quae procedebant de o re de i

XI KL FEBR · NATL SCI UINCENTII · XXVIII

Laetabitur ius tus in domino et spera bit in e o et laudabuntur

omnes rec ti corde PSL Exaudi d[eu]s or

Posuisti do mine su per ca put e ius coro nam

de lapide precio so V Desiderium

a nime eius tribuis ti e i et uolunta tem labio rum e ius

non fraudasti e um ALL Beatus uir OF Gloria et honore cap XIII

CO Qui uult uenire post me abneget semetipsum et tollat crucem suam et
sequatur me PS Exultate iusti in dno V KL FEBR NATL SCI

AGNINAE DE NATIVITATE

V Vultum tuum cap xx R Specie tua cap xxiii GL Diffusa est gratia in labiis tuis propterea benedixit te deus in aeternum et in saeculum saeculi

VI Specie tua et pulchritudine tua intende prospere procede et regna AL Adsunt in CO Simile est regnu caelorum cap xviii

IIII NON FEBR NATL SCI SYMEONIS

Ave gratia plena dei genitrix uirgo ex te enim ortus est sol iustitiae illuminans quae in tenebris sunt laetare tu senior iuste suscipiens in ulnas liberatorem animarum nostrarum donantem

14

nobis et resurrectionem A. Adorna thalamum tuum si

on et suscipe regem cpistum amplectere mariam quae est caelestis

porta ipsa enim portat regem gloriae nouo lumini subsistit uirgo addu

cens in manibus filium ante luciferum quem accipiens simeon in ulnas

suas predicauit populis dominum eum esse uitae et mortis et

saluatorem mundi. ITEM AD INTROITUM

Suscepimus deus misericordiam tuam in medio templi tui se

cundum nomen tuum deus ita et laus tua in fines terrae iustitia

plena est dextera tua. Ps. Magnus dns et laudabilis ualde

Suscepimus deus misericordiam tuam in medio templi tui

secundum nomen tuum domine ita et laus tua in fi— terre

re : Sicut audiuimus ita et uidimus

in ciuitate dei — nostri A. Adducentur

OF Diffusa est · R Responsum accepit simeon · ab spiritu sancto non
uisurum se mortem nisi uideret christum domini

NON FEBR · NATL SCAE AGATHAE · XXX

AN Gaudeamus omnes in domino diem festum celebrantes sub ho
nore agathae martyris de cuius passione gaudent angeli et collau
dant filium dei · PSL Eructauit cor meum

R Adiuuauit eam deus uultu suo · deus
in medio eius non commouebitur

V Fluminis impetus letificat ciuita
tem dei sanctificauit tabernaculum su
um altissimus · TRAC Qui seminant
in lacrimis in gaudio metent · V Euntes ibant et fle
bant mittentes semina sua

15

VIII. Venientes autem uenient cum exultatione
portantes manipulos suos OF Offerentur. cap. iii.

Qui me dignatus est ab omni plaga curare et mamillam meam meo
pectori restituere ipsum inuoco deum uiuum XXXII.

XVI KL MAR NATL SCI UALENTINI.

In uirtute tua domine letabitur iustus et super salutare tuum exultabit uehementer desiderium animae eius tribuisti ei PSL Domine in uirtute

R Beatus uir qui timet dominum in mandatis eius cupit nimis Potens in terra erit semen eius generatio rectorum benedicetur TRAC Desiderium animae eius tribuisti ei et uoluntate labiorum eius non fraudasti eum VII Quoniam preuenisti e

um inbenedictionem dulce dinis VII Posuisti su

per caput eius co ro nam dela pide pre tio

so OF In uirtute tua dne. xii. CO Magna est. xiii.

Sacerdo tes dei benedicite ISI IDMAR. NATL SCI

domi num sancti et humi les corde laudate de um. XI. Benedi

cte omia R Iurauit dns. cap xxi. IRAS Bea tus uir qui timet

dominum In mandatis e ius cupit ni mis VII Potens

in terra erit semen e ius gene ratio recto rum be ne

dicetur VIII Glo ria et diuitiae indomo e ius et iusti

tia e ius ma net insaeculum saeculi. Veritas mea

cap xxii. CO Fidelis seruus et prudens quem constituit dominus su

per fami liam suam ut det illis intempo re tri tici mensura

Deus qui nos concedis all. tici cantici deducendi sollempnia celebrar . . .

. . . nobis qs in aeterna beatitudine. cu scis tibi. all. cantantibus

. . . all. feliciter posse cantare. p

Vultum tuum . cap xxviii . R. Diffusa est xxvi . OF. Ave maria . v . xxvii .

Dilexisti iusti tiam et odisti ini quita tem propter e a unxit

te de us deus tu us DOM. IN SEPTUAGESIMO

STAT. AD SCM LAURENTIUM . xxv

Circumdederunt me gemitus mortis dolores inferni circum dederunt

me et in tri bulatio ne mea invoca ui dominum et exaudivit de templo

sancto suo vo cem me am PSL Diligam te dne

Adiu tor in oportunita tibus in tribulatio ne sperent in te

qui noverunt te quoniam non derelinquis querentes

te do mi ne Quoniam non

in finem obli vi o rit paupe ris paciencia pau perum non pe

ribit in aeter num exurge domine non prevaleat ho

mo De profun dis clama vi ad te domine

domine exaudi uo cemme an · VII Fiant aures tu ae

In tendentes ino rati o nem ser ui tu i VIII Si

iniquitates obserua beris domine domine quisustine

bit VIIII Quia apudte propitia ti o est & propter legem tuam

susti nu i te do mine OF Bonum est confite

ri domi no & psal lere nomi ni tu o altissime

VI Quam magnifica ta sunt opera tu a domi ne nimis profun de facte

sunt cogitati o nes tuae VII Ecce inimici tui domine pe ribunt

& dispergentur om nes qui operantur iniquita tem bonu

VIII Exaltabitur sicut unicor nis cornu me um & senectus mea in mise

ricordia u be ri quia respexit oculus meus inimicos meos & insur

gentes in me malignantes audiuit

auris tu a CO Illumina faciem tuam super seruum tuum & saluu

17

me fac in tu a misericordi a domine non confundar quoniam inuoca ui te

DOMC IN LX. ST AD SCM PAULUM. LXXXII

Exurge quare obdormis domine exurge et ne repellas in fi nem quare faciem tuam auertis obliuisceris tribulationem nostram adhesit in terra uenter noster exurge domine adiuua nos et li bera nos PSL. Deus auribus nostris

Sciant gentes quoniam no men tibi deus tu so lus altissimus super om nem ter ram V Deus me us pone illos ut ro tam et sicut sti pulam ante fa ciem uen ti TR Commouisti do mine terram et con turbasti e am

Sa na contriciones e ius quia mo ta est

VIII. Ut fugiant a facie ar cus ut libe ren tur elec ti tui OF Perfice gressus

meos in se mitis tu is utnonmoue antur uesti gia me a incli na

aurem tu am et exaudi uerba me a miri fica misericordias tu as qui

sal uos facis sperantes inte domine VI Exaudi do mi ne iusti

ti am meam intende depreca tio nem meam auri bus percipe orati

o nem meam narrifica VII Custodime domine ut pupillam

oculi sub umbra alarum tua rum pro tege me eripe me domine

a bim pio VIII Ego autem cum iustitia appare bo in conspec

tu tu o saci a bor dum manifesta bitur glo

ria tua IX Introi bo ad altare dei ad deum qui letifi

cat iuuentu te me a IN . . .

Esto mihi inde um protecto rem et in locum refugi ut saluum

me facias quoniam firmamentum me um et refugium meum es tu a

propter nomen tuum duxe mihi eris & enu tri es me. In te dne sper

18

Tu es de us qui fa cis mirabi li a so lus
po tam fecisti ingen ti bus uirtu tem tu am.
Liberasti in bra chio tuo po pu lum tu
um filios israhel et ioseph TRAC
Iubila te do mino omnis terra seruite domino in leti
tia V. Intra te in conspectu e ius in exultati o ne scitote quod
domi nus ip se est de us V. Ipse fecit nos et non ipsi nos
nos autem populus e ius et oues pascu e e ius
Benedictus es domi ne doce me iusti ficatio nes tu as Benedictus es
domine doce me iusti ficatio nes tu as in la bi is
me is pronuntia ui omnia iudi ti a o ris tu i
Bea ti imma cula ti in uia qui ambu lant in lege do mi ni be
a ti qui scrutan tur testimo nia eius in toto

cor de exquirunt e um aufer a ple be tu a obprobrium & contem

tum quia mandata tu a non sumus obliti do mine V In uia

testimoniorum tuo rum delectatus sum sicut in omnibus diuitiis V III Uiam

iniquitatis domine amoue a me uiam iniquitatis do mine amoue a me

& lege tua miserere me i uiam ueritatis ele gi iudicia tua iustitiam tuam

non sum oblitus uiam mandatorum tuorum cucurri dum dilatares cor me

um Aufer

co Manducauerunt & saturati sunt nimis & desiderium eorum adtulit eis

domi nus non sunt fraudati a desiderio su o .xxx viii.

F. IIII · CAPUT IEIUNII · ST AD SCAM SABINA

Exaudi nos domine quoniam benigna est misericordia tua secundum

mul titu dinem miserationum tu arum respice nos domine V Iuxta

uesti bu lum & al ta re plora bunt sacerdo tes & leui tae ministri domini

19

& dicent parce domine parce populo tu o & nedisipes ora clamantium adte

do mi ne. A Immutemur a bitu incine re & cilicio. ieiunemus

& plore mus ante do mi num qui a multum misericors est dimittere

peccata nostra de us noster. AD INTROITUM.

Misereris omnium domine & ni hil odisti eo rum quae fecisti dis

simulans peccata hominum propter pe ni tenti am & parcens illis quia

tu es do minus de us noster. PSL. Miserere mei ds miserere mei

R Miserere me i deus mise re

re me i quo ni am in te confi dit a ni ma me

a V Misit de cae lo & libera

bit me dedit in obpro brium conculcant tes

me 3F Exaltabo te domi ne quoniam suscepisti

me nec de le tasti inimicos me os super me domi ne

clamaui ad te & sanas ti me V. Domine abstraxisti ab

inferis animam meam saluasti me a descendentibus in la cum

V. Ego autem dixi in mea a bundantia non mouebor in aeternum domine

in uoluntate tu a prestitisti deco ri

meo uirtutem domine CO Qui meditabitur in lege domini die

ac nocte dabit fructum su um in tempore su o Beatus uir

FR. VI. DNI AD SCAM CRUCEM

Dum clamarem ad dominum exaudiuit uocem me am ab his qui

adpropinquant mihi & humi liauit e os qui est ante saecu la & manet

in ae ternum iacta cogitatum tuum in domino & ipse te e nutriet

Exaudi ds orat. & ne dispexeris Iac ta cogitatum tu um in domino

& ipse te e nutriet Dum cla

marem ad dominum exaudiuit uo cem me am ab his

20

qui adpropinquant mi hi ... Ad te dñe leuaui. cap. i.

Accepta bis sacrifi cium ius titiae oblationes & olocausta su per alta

re tu um domine. R̄ VI. STATIO AD SCS IOHIS ET PAULI. xl

Audiuit dominus & misertus est mihi dominus factus est adiutor meus

Exaltabo te dñe. Domine refu gium fac tus es no bis

a generatio ne & progenie. Priusquam monti

tes fi erent aut formaretur ter ra & orbis a sę culo & in saeculum

tu es deus. Unam petii a domino hanc requi ram ut inha

bi tem in do mo domini. Ut uideam

uoluntatem domini et pro tegar a templo sancto e ius

Domine uiuifica me secundum eloquium tuum ut sci

am testimonia tuā. Fac cum seruo tuo do mi ne secundum

magnam misericor diam tuam & ne auferas de ore meo uer bum

ueritatis uersus VII Da mihi intellectum ut discam mandata tua

et uoluntaria oris mei fac mihi in be ne pla cito domine

CO. Seruite domino in timo re et exaltate e i cum tre

more apprehendite disciplinam ne pereatis de uia iusta PSL Quare fr

IN QUADRAG. STAT AD LATERANIS

AN Inuoca uit me et e go exaudi am e um eripiam e um et glori fica

bo e um longitudinem die rum adimplebo e um PSL Qui habitat

R Ange lis su is mandauit de te ut custo di ante in om ni bus uiis tu is

V In ma nibus porta bunt te ne umquam offen das ad lapidem

pedem tu um TRAC Qui habi tat in adiu torio al tis simi in protectio ne dei ce li commora

21

bitur V.i Dicet domi no susceptor me us es & refu gium

meum deus me us spera bo in e um V.ii Quoniam ip

se libera uit me de laqueo uenantium & a uerbo aspero

V.iii Scapu lis suis obumbrabit tibi & sub pennis e ius sperabis

V.iiii Scuto circumda bit te ueri tas e ius non time bis a timore

nocturno V.v A sagit ta uolan te per di em a negotio

perambulan te in te nebris a ruina & demonio meridia no

V.vi Ca dent a la te re tuo mil le & decem mi

lia dextris tu is tibi au tem non adpropinquabit

V.vii Quoniam ange lis su is manda uit de te ut custodiant te in

omnibus uiis tuis V.viii In manibus porta bunt te ne umquam

offendas ad la pi dem pedem tuum Super aspidem

& basi lis cum ambula bis & concul ca bis leo nem

&draco nem ℣ Quoniam in me spera uit liberabo e

um protegam e um quoniam cognoui nomen meum ℣ Inuoca

uit me & e go exaudiam e um cum ipso sum in tribulati one

Eripiam e um & glorificabo e um longitu dine dierum

adimplebo e um & ostendam il li sa lutare me um

Scapulis suis obumbrabit tibi domi nus & sub pennis eius spera bis

scuto circum dabit te ue ritas eius ℣ Dicet domi no susceptor

meus es non time bis a timo re noc turno a sagitta uolante per

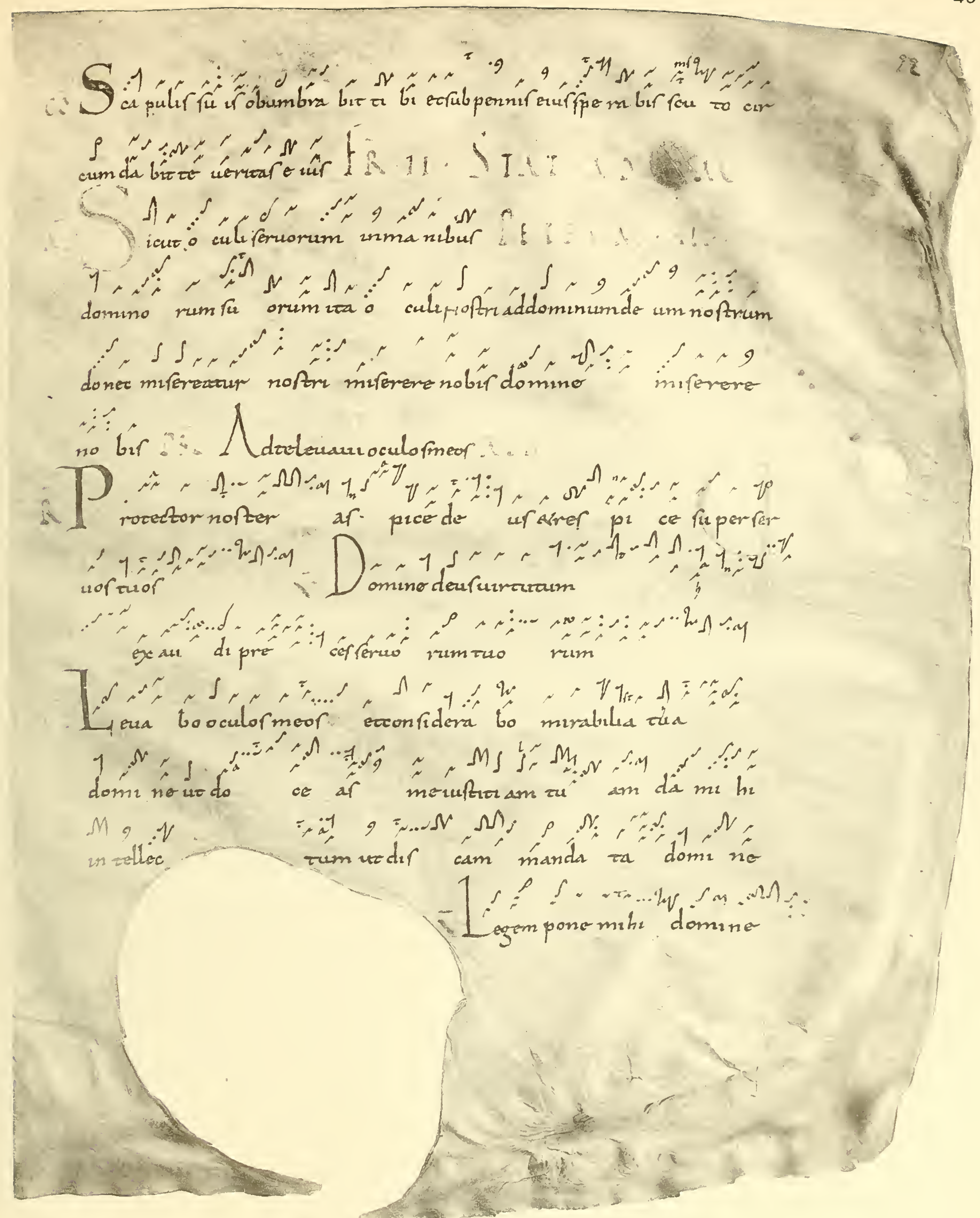
di em ℣ Quoniam ange lis su is mandauit de te ut custodi

ant te ne umquam offendas ad lapidem pedem tuum Super aspi

dem et basiliscum ambu labis & conculcabis leo nem & dra

co nem quoniam in me spera bit liberabo e

um scuto


92

Sca pulis suis obumbra bit ti bi et sub pennis eius spe ra bis scu to cir
cum da bit te ueritas eius
Sicut o culi seruorum in ma nibus
domino rum su orum ita o culi nostri ad dominum de um nostrum
donec misereatur nostri miserere nobis domine miserere
no bis Ad te leuaui oculos meos
Protector noster as pice de us et res pi ce su per ser
uos tuos Domine deus uirtutum
exau di pre ces seruo rum tuo rum
Leua bo oculos meos et consi dera bo mirabilia tua
domi ne ut do ce as me iustitiam tu am da mi hi
in tellec tum ut dis cam manda ta domi ne
Legem pone mihi domine

etuum iustificationum ex qui ram et a preceptis tuis me exerce bor

VII Veniat ... it super me miserationes tu ... ae quia lex tua medita

tio me ... a est et consola tio mea iustificationes tuae sunt

CO Vocem me a ad dominum clamaui et exaudiuit me de monte sanc

to su o non timebo milia po pu li cir cum dantis me

FER. III STAT AD SCM PETRUM XLIII

Domine refugium factus es nobis a generatione et progenie a secu

lo et in seculum tu es ... Dirigatur ora

tio me a sicut incensum in conspectu tuo do mine

V Eleua tio manuum mea rum sacrifici

um uesperti num OF In te spera ui domi ne

dixi tu es de us me us in ma nibus tuis tem

pora me a Illumina fa

23

ciem tu am super seruum tu um et saluum me fac propter miseri
cordiam tu am do mine non confundar quoniam inuoca
ui te VII Quam magna multitudo dulcedinis tu ae do mine
quam abscondisti timentibus te perfecisti autem sperantibus in te incon
spec tu filiorum hominum CO Cum inuo
carem te exaudisti me deus iustitiae me ae in tribulatio ne dilatasti
me miserere mihi domi ne et exaudi orationem me am

FR IIII STAT AD SCAM MARIA XLIIII

AN Reminiscere miserationum tu arum domi ne et misericor diae
tu ae quae a saeculo sunt ne umquam dominentur nobis inimici nostri li
bera nos deus isra hel ex omnibus angus tiis nostris PS Ad te dne leuaui
Tribulationes cordis mei di lata te sunt de necessitati bus
me is eripe me do mi ne V Vi de humi lita

tem me am & labo rem meum et dimitte omnia

peccata me a Dene cessitatibus me ise ripe

me domine ui de humilitatem me am & laborem me

um & dimitte omnia peccata me a VI Ad te domi ne leuaui

animam meam deus me us in te confi do non erubes

cam neque irrideant me inimici me VII Ete

nim uniuer si qui te expectant non confunden tur

confundantur omnes facientes ua na O Medita bor in man

da tis tuis quae dilexit ualde & leuabo manus meas a manda ta

tu a quae dile xi VI Pars mea do mi ne

dixi custodire legem tuam precatus sum uultum tu um in toto cor de

me o & leuabo VI Misere re mei secundum

eloquium tu um quia cogitaui ui uias tuas et conuer ti pedes

meos in testimonia tua Intellige clamorem meum intende uoci ora

tio nis meae rex meus et deus meus quoniam ad te orabo do mi ne

Uerba mea FER. V. AD SCM LAURENTIUM.

Confessio et pulchri tudo in conspectu e ius sanctitas et magnificentia

in sanctifica tio ne eius Cantate dno Custodi me

do mi ne ut pupillam oculi sub umbra ala rum

tua rum pro te ge me De uultu tuo

iudi cium me um prodeat oculi tui

ui deant aequita tes Immittet an

gelum do mi nus in circui tu timen tium eum et eripiet e

os gusta te et uide te quoniam sua uis est do minus

Benedi cam dominum in omni tem pore semper laus eius

in o re me o In domino laudabitur anima mea audiant

mansueti et letentur magnificate dominum me cum et exaltemus nomen

eius in i — ui cem VIII Accedite ad e um et illuminami ni et

uultus ues tri non erubes cent iste pauper clamauit et dominus

exaudiuit e um et ex om ni bus tribulationibus eius liberauit eum

CO Panis quem e go dedero caro me a est pro sae cu li ui

TA FER · VI · STA AD SCM LAURENTIUM

AN De necessitatibus meis eripe me do mi ne ui de humilitatem meã

et laborem me um et dimitte omnia pecca ta me a Ad te dñe

leuaui RS Sal uum fac ser uum tu um de

us me us sperantem in te V Auribus per

cipe do mine orationem me am

Miserere mihi domine quoniam infirmus sum sana me

domine Conturbata sunt

25

om nia ossa me a & anima me a turbata est ualde

Benedic anima mea domino et noli obliuisci omnes retributiones eius et renouabitur sicut aquile iuuentus tua

Qui propicia tur omnibus iniquitatibus tuis & redimet de interitu uitam tu am qui coronat te in miseratione & misericordia & re iustitia eius super filios filiorum custodientibus testamentum eius et man da ta eius ut faciant e a dominus in cae lo parauit sedem su am & regnum e ius omnium domina bi tur

Erubescant & conturbentur omnes inimici me i auertantur retrorsum et erubescant ualde uelo citer

D[omi]ne ne in furore tuo

[Per]ueniat oratio mea in conspectu tuo incli na aurem tu am ad precem me am domine

D[omi]ne d[eu]s salutis meae

℟ Propitius esto ℟ Protector nr̄ ℟ Convertere ℟ Dn̄e refugiu

Benedic tus es in firmamento caeli et lauda bilis
et gloriae sus in sae cu la Benedicite omnia op
mine domino benedicite caeli domino benedicite an
mini domino Hymnum dicite et super exalta
eum in sae cu la Benedicite [illegible]
que super caelos sunt domino benedicite omnes virtutes domini domino
benedicite sol et lu na domino Benedicite stelle caeli
domino benedicite hymber et ros domino benedicite
omnis spi ritus domino Hymnum Benedicite ignis
estus domino benedicite noctes et dies domino benedicite
nebre et lu men domino Hymnum Benedicite fr
et cau domino benedicite pruina et nives domino be

ete fulgura et nubes domino Hymnu Benedicat
terra domino benedicite montes et colles domino benedicite
omnia nascentia terrae domino Hymnu Benedicite ma
ria et flumina domino benedicite fontes domino benedicite
cete et omnia quae mouentur in aquis domino Hymnum dicite
Benedicite uolucres caeli domino benedicite bestiae et uniuersa
peccora domino benedicite filii hominum domino
Hymnu Benedicat israhel domino
benedicite sacerdotes domini domino benedicite serui domini
domino Hymnu Benedicite spiri
tus et animae iustorum domino benedicite sancti et hu
miles corde domino Hymnu Benedicite
ina m

misabel domino Hymnum dicite

& super exalta te eum in se cu la TRAC

1 Lauda te dominum omnes gentes & collaudate eum

omnes populi II Quoniam confirmata est super nos mise

ricordia eius & ueritas domini manet in aeter

num OF Domine deus salutis meae in die clama

ui & nocte coram te intret oratio mea in conspectu tuo

domine VI Inclina aurem tuam ad precem meam domine

longe fecisti notos meos a me clamaui ad te domine tota die

expandi manus meas ad te Intret VII Et ego ad te domine

clamaui et mane oratio mea preue

nit te egens sum ego in laboribus a iuuentute mea

Factus sum sicut homo sine adiutorio inter mortuos

27

li ber traditus sum et non egrediebar

CO Domi ne deus meus in te speraui libera me ab omni bus

persequentibus me et eripe me DOMI UACAT.

AN Reminiscere miserationum tuarum cap. xliiii. R D e necessitatibus meis.

TR Confitemi ni do mi no quo ni am bonus quo

niam in saecu lum misericor di a e ius Quis loque

tur potentias do min auditas fa ci et om nes laudes

eius Bea ti qui custo di unt iudici um

et faciunt iustiti am in omni tempore IIII Memento

nostri do mi ne in beneplacito populi tu i uisita

nos in sa luta ri tu o Meditabor in mand

Intellege clamorem meum R. II. ...

Redime me domine et miserere mei pes enim m steteit in uia.

recta in ecclesiis benedicam dominum PS Iudica me dne q.

R Adiu tor me us & libera tor me us esto do mine

ne tarda ue ris Confunda tur

& reuereantur inimi ci me i qui querunt anim

me am PS Benedi cam dominum qui mi hi tribu

it intellec tum prouidebam deum in conspectu me o sem

per quoniam a dexe tris est mi hi ne commo ue ar

V Conserua me do mine quoniam in te sperau

ego di xi deus me us es tu do minus pars here

ditatis me ae VII Notas fecisti mihi uias

te adimplebis me letitia cum uultu tu o & delectatio

nes in dextera tu a usque in finem

CO Domi ne dominus noster quam

admirabile est no men tuum um in universa terra

FER · III · STAT AD SC...

Tibi dixit cor meum quesiui uultum tuum uultum tuum domi

ne requiram ne auertas faciem tuam a me. Ps. Dns illuminat

Lecta cognatione tua cap. xxviii. Ps. Miserere mihi domine secun

dum magnam misericordiam tuam dele domine iniquitatem meam

Quoniam iniquitatem meam ego agnosco et delictum meum coram

me est semper Tibi soli peccaui et malum coram te feci mi

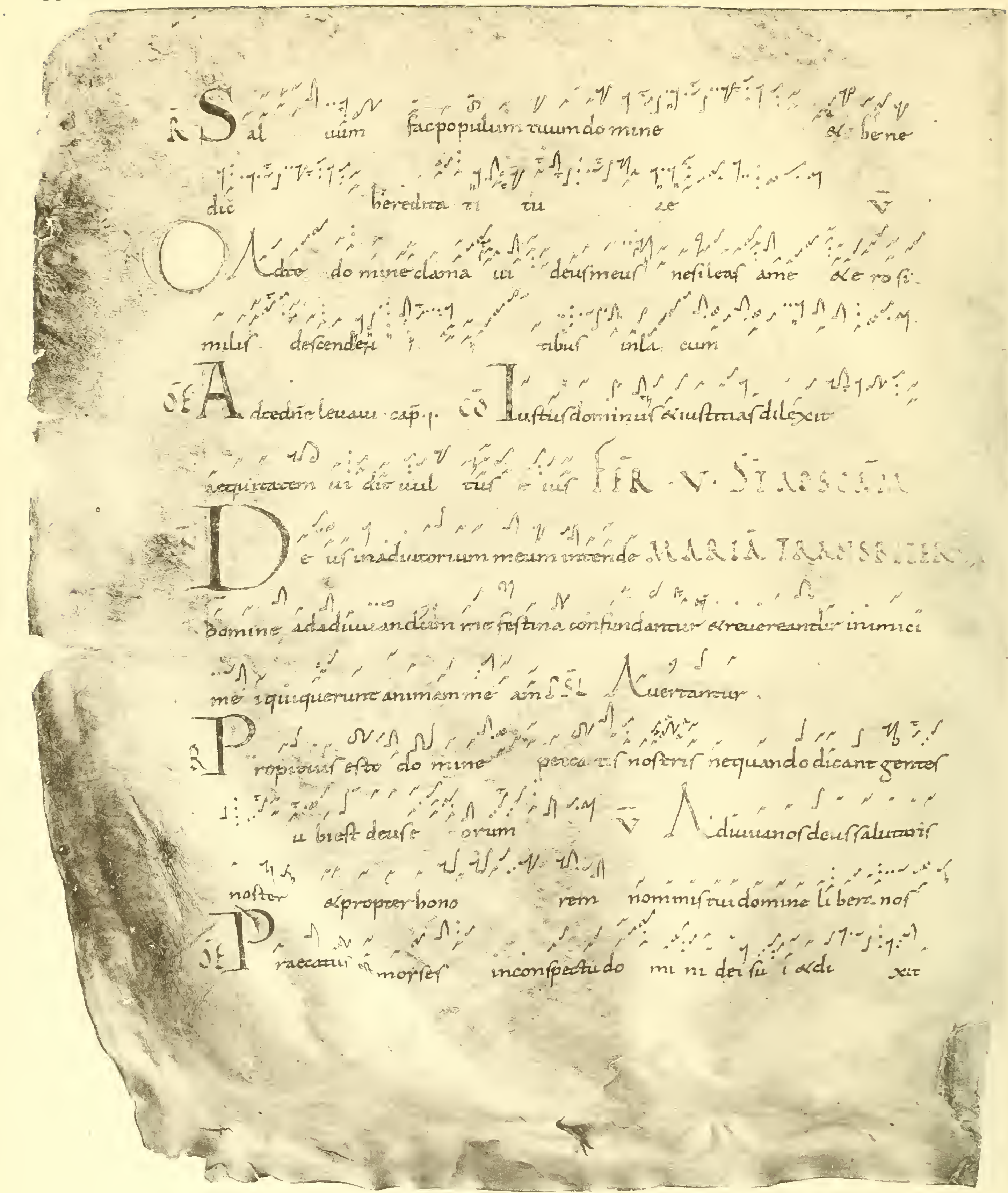
serere mei ut iustificeris domine in sermonibus tuis

Narrabo omnia mirabilia tua laetabor et exultabo in te psallam

nomini tuo altissime Ps. Confitebor tibi dne

[D]ereliquas me domine deus meus ne discedas a me intende

in adiutorium meum domine uirtus salutis meae. Dne ne in fur



R. Sal uum fac populum tuum domine et bene
dic hereditati tu ae V.
OF. Ad te domine clamaui deus meus ne sileas a me et ero si
milis descendenti bus in la cum
OF. Ad te dne leuaui cap. CO. Iustus dominus et iustitias dilexit
aequitatem uidit uultus eius FER. V. STAT...
D eus in adiutorium meum intende MARIA TRANS...
domine ad adiuuandum me festina confundantur et reuereantur inimici
mei qui quaerunt animam meam ant. Auertantur.
R. Propitius esto domine peccatis nostris nequando dicant gentes
ubi est deus eorum V. Adiuua nos deus salutaris
noster et propter hono rem nominis tui domine libera nos
OF. Praecatus est moyses in conspectu domini dei sui et di xit

praecatus est moyses in conspectu do mi ni dei sui [illegible] et ait quare domine

iras [illegible] ceris in populum tuum par ce ire a nime tu [illegible] ac memen

to abraham isaac et iacob quibus iurasti dare terram fluentem

[illegible] com lac et mel et placatus factus est domi nus de maligni

tate quam dixit face re populo [illegible] suo VI Dixit do

minus ad moy sen inuenisti gratiam in conspectu meo et scio te prae

om nibus et festinans moyses inclina uit se in ter

ram et adora uit di cens scio quam mise ricors es in milib;

aufe rens iniquita tem et peccata

VII Dixit moyses et a aron dixit moyses

et aaron ad omnem sinagogam filio rum israhel acce

dite ante deum maiestas do mi ni apparuit in nu be

et exaudiuit murmurationem uestram in tem

po re Co Qui manducat carnem meã
& bibit sanguinem me um in me manet & ego in eo dicit dominus

[illegible] VI. STAT SCA VITALIS [illegible]

Ego autem cum iusti tiã apparebo in conspectu tu o saciabor dũ
manifestabitur gloria tua. Ps. Exaudi dñe iustitiã meã

Ad domi num dum tribula rer clama ui & exaudi uit
me V̄ Domine libe ra a
nimam meam ala bus ini quis & a li[n]gua dolo
sa Of Domine in auxilium me um respice confun
dantur & reuereantur qui querunt animam me am ut auferant
eam domine V̄ Auertantur retror sum
& erubes cant qui cogitant mi hi ma la

Expectans expectaui dominum & respexit me

30

& exaudi uit deprecationem me

am T udo mi ne serua bis nos & custo dies nos

a generatio ne hac in ae ternum. ...

L ex do mi ni inreprehensibilis conuertans animas testimo nium

dei fide le sapientiam praestans paruulis ... Cadienarra ...

Bonum est confite ri domino & psallere nomini

tu o altis si me V. Ad adnuntiandum mane

misericor diam tu am & ueritatem tu am

per noc tem ... Il lu mi na oculos me os ne quando ob dor

mi am in mor te ne quando dicat ini mi cus me us praeua

lui aduersus e um ... Usquequo domine

obliuisceris me in finem quamdiu ponam consi lia in a

nima mea VII Respice in me & exau di me cantabo

do mi no quibo na tribuit mihi

CO O portet te fili gaudere quia frater tuus mortuus fuerat & reuixit peri

erat & inuentus est DOMC · III · IN XL^mo STA AD SCM LAUR...

O culi mei sem per ad dominum quia ipse euellet de laqueo

pedes me os respice in me & miserere me i quon unicus &

pau per sum ego PSL Ad te dne leuaui R E x urge do

mine non preua leat ho mo iudicen tur

gentes in conspec tu tu o V In conuerten

do inimicum meum retror sum infirmabuntur & peri ent

a facie tu a

TR A d te le uaui o culos me os qui habitas

in cae lo V Ecce si cut o culi ser uorum

in ma nibus domi norum suorum VIII Et si cut o culi ancil le

31

Inmanibus domine suae V ... ta ... pate nostri

ad dominum deum nostrum donec misereatur nostri miserere

no bis domine miserere nobis Iustitiae domini

rec te letificantes corda et dulci o ra super mel et fa uum nam et

seruus tuus custo diet e a V ... recep tum do mini su

a dum illu minans ocu los ti mor de sanctus permanens in

saeculum saeculi iudi ci a do mini ue ra V ... ... runt

ut con pla cea ... eloquia oris mei et me

ditatio cordis mei ... In conspec tu tuo sem

per

Passer inuenit sibi domum et turtur nidum ubi repo nat pullos suos

altaria tua domine uirtu tum rex meus et deus meus beati qui ha

bitant in domo tu a in saeculum saeculi laudabunt te. Quam dilecta

FER · II · ST AD SCM MARCUM

In deo laudabo uerbum in domino laudabo sermonem in deo speraui
non timebo quid faciat mihi homo PSL Miserere mei ds qm concul
Deus uitam meam nuntiaui tibi
posui lacrimas meas in conspectu tuo
Miserere mihi domine quoniam conculcauit me
homo tota die bellans tribulauit me
Exaudi deus orationem meam et ne despexeris deprecationem
meam intende in me et exaudi me Contur
batus sum a uoce inimici et a tribulatione peccatoris et expec
tabam eum qui me saluum faceret intende Ego autem ad deum
clamaui libera animam meam et extendes manum tu
am in retribuendo illis Quis dabit

32

exion salutare israhel dum auerterit dominus captiuitatem plebis suae ex

ultabit iacob & letabitur israhel R. III. AD SCAM [illegible]

Ego clama ui quoniam exaudisti me de us inclina aurem tu

am & exaudi uerba me a custodi me domine ut pupillam oculi sub um

bra alarum tua rum pro tege me [illegible] Exaudi dne iustit

Ab occultis me is mun da me domine & ab alie nis

parce seruo tuo V Si mei non fuerint domina ti tunc

im maculatus e ro et emunda bor a delicto maximo

Dextera dni. cap xxvii Domine quis habitauit in tabernaculo

tuo aut quis requiescet in monte sancto tu o qui ingreditur sine macula

& opera tur iusti tiam [illegible] Ipsum [illegible]

[E]go autem in do mino spera ui exultabo [illegible]

& letabor in tu a misericordia quia respexisti humili tatem me am

℟ In te domine speraui   ℟ Miserere mihi domine . cap xl vi.

OF. Domine fac me cum misericordiam tuam propter nomen tuum quia suauis est misericordia tua ℣ I Deus laudem meam ne tacueris quia os peccatoris et dolosi super me apertum est ℣ II Locuti sunt aduersum me lingua dolosa et sermonibus odii circumdederunt me et expugnauerunt me gratis ℣ III Pro eo ut me diligerent me detrahebant mihi ego autem orabam CO Notas mihi fecisti uias uite adimplebis me letitia cum uultu tuo domine

FER V STAT AD SCOS COSMA ET DAMIANU . LXIII.

Salus populi ego sum dicit dominus de quacumque tribulatione clamauerint ad me exaudiam eos et ero illorum dominus in perpetuum . ℣ Adtendite pop

Oculi omnium in te sperant domine et tu das illis

33

et cam intempo re aportuno V Ape

ristuma num tuam & implebs omne

ani mal benedictione OF Si ambula uero

inme dio tribula tio nisuiuifica bisme domi ne

& superi ram ini mico rummeo rumexten desma numtu

um & saluummefe cit dextera tu a V.I. Isiquacunq

di einuocaue ro te exau di me

domine multiplica bis inanimame a uirtu

tem tu am V.. Adorabo adtemplum sanctumtu

& confite borno minitu o de

mi ne su permisericordiam tu am etueritta

tem tu am & saluu CO Tu mandasti mandata tu custodi

re nimis utinam dirigantur uie meae adcustodienda stificatio ni s

Lxiiii

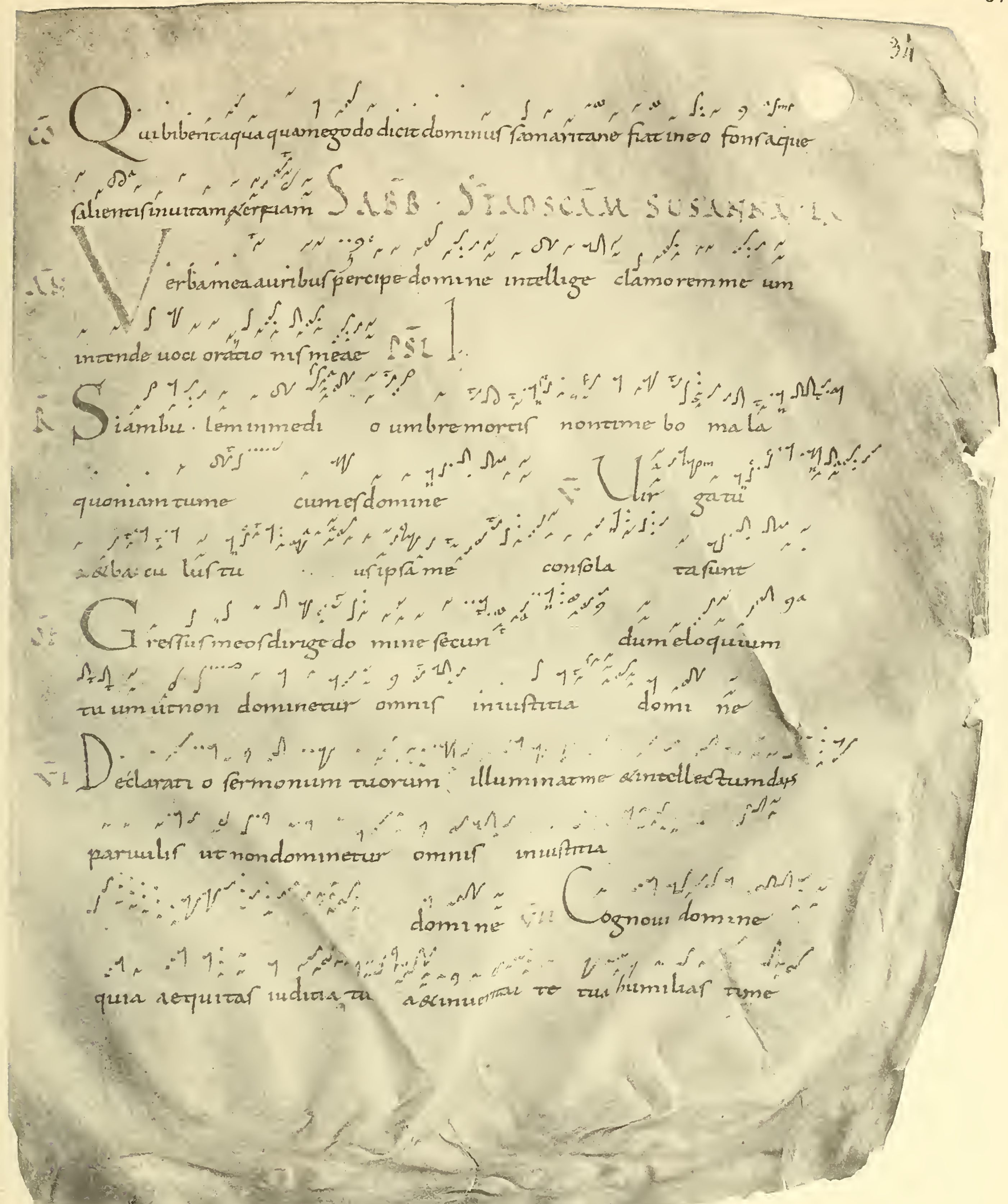
tu as ps. Beatum macut FER[IA] ... AD S[AN]C[TU]M LAURENTIU[M]

Fac mecum domine signum in bono ut uideant qui me oderunt & confun
dantur quoniam tu domine adiuuasti me & consolatus es me. ps. Inclinad

R. In deo speravit cor meum & adiutus sum & refloruit
caro mea & ex uoluntate mea confite bor il li

V. Ad te do mine clamaui de me us ne si le as a me dis
cedas a me. ot Intende uo ci oratio nis
meae rex me us & de us me us quo niam ad te ora bo
mine. V. Verba mea auribus percipe do mine
intel lige clamo rem me um et exau di me

Dirige in conspec tu tuo uiam me am & letentur om
nes qui spe rant in te domine in aeternum gloriabun tur qui diligunt
nomen tuum domine


Qui biberit aqua quam ego do dicit dominus samaritane fiat in eo fons aque
salientis in uitam eternam
Verba mea auribus percipe domine intellige clamorem meum
intende uoci orationis meae
Si ambulem in medio umbre mortis non timebo mala
quoniam tu mecum es domine
Virga tua
et baculus tuus ipsa me consolata sunt
Gressus meos dirige domine secundum eloquium
tuum ut non dominetur omnis iniustitia domine
Declaratio sermonum tuorum illuminat me et intellectum da
paruulis ut non dominetur omnis iniustitia
domine Cognoui domine
quia aequitas iuditia tua et in ueritate tu humiliasti me

CO Nemo te condempnauit mulier nemo domine nec ego te condempnabo

iam amplius noli peccare DOMC · IIII · ST AD HIERUSALEM

IN Laetare hierusalem & conuentum facite omnes qui diligitis

eam gaudete cum letitia qui in tristitia fuistis ut exultetis et satie

mini ab uberibus consolationis uestrae PS Laetatus sum

R Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi in domum domi

ni ibimus V Fiat pax in uirtute tua

& habundantia in turribus tuis TRAC Qui confidunt

in domino sicut mons sion non commouebitur in aeter

num qui habitat in hierusalem VII Montes in circuitu

eius & dominus in circuitu populi sui ex hoc nunc

& usque in saeculum OF Laudate dominum

quia benignus est psallite nomini eius quoniam suauis est om

35

nia quecumque uolu it fe cit in caelo et in terra VI Qui statis in domo
domi ni in atriis domus de i nostri quia ego cogno ui quod magnus est domi
nus et deus nos ter prae omnibus diis VII Domine nomen tu um in aeter
num et memoria tu um in saecula saecu lorum iudicabit dominus
populum su um et in servis suis conso la bitur VIII Qui timetis
dominum bene dicite do um benedictus dominus ex sion qui habi
tat in hierusalem

Hierusa lem quae aedificatur ut civitas cuius participatio eius in idipsum
illic enim ascenderunt tribus tribus domi ni ad confitendum nomini tuo
domine FR. II. ST AD SCOS QUATTUOR CORONATORU LXII

Deus in nomine tu o salu um me fac et in uirtute tu a iudica me
deus exau di oratio nem me am PSL

Esto mihi in deum protec torem et in lo cum re fugi

ut saluum me fa ciat V Deus in te speraui domine

non confun dar in aeter num OF Iubilate do

CO Ab occultis meis munda me do mine & ab alie nis parce seruo tu o

PSL Caeli enarrant FR. III. ST. AD SCM LAURENTIU. LXIII

GS Exaudi deus oratio nem me am & ne despexeris deprecationem me

am intende in me et exau di me PSL Contristatus su

R Exurge do mine fer o pem no bis & libe

ra nos propter nomen tu um V Deus auribus

nostris audi ui mus patres nos tri adnuntiaue runt no

bis o pus quod operatus es in die bus e orum in die bus

anti quis OF Expec tans expecta ui dominum & res

pexit me & exaudi uit depreca tionem me am & inmisit in

os me um canticum nouum hymnum de o nos tro V I Statuit

96

supra petram pedes meos et direxit gressus meos . VIII . Multa fecisti tu domine deus meus mirabilia tu a & cogitationibus tuis non est quis similis ti . . bi bene nuntiaui iustitiam tuam in eccle sia magna . & non misit . III . Domin deus tu cognouisti iusti tiam meam non abscondi in corde meo ueritatem tu am & salutare tu um dixi adiutor meus domi ne & protec tor me

us . . Laeta bimur in salu ta ritu o & in nomine domini de i nostri magnifica bi mur

Dum sanctificatus fuero in uo bis congregabo uos de uniuersis terr & effun dam super uos aquam mundam & mundabimini ab om ni bus inquinamentis uestris & da bo uobis spiritum nouum . PS . Benedicam dnm

R Venite filii audi te me timorem domini docebo

uos V Accedite ad e um & illuminamini
& facies uestre non confundentur R Beata gens cuius est
dominus deus eo rum po pulus quem ele git do minus
In hereditatem sibi V Uerbo do mini
cae li firmati sunt & spi ritu o ris e ius om nis
uirtus eo rum OF Benedicite gentes dominum de
um nostrum & obaudite uo cem laudi eius qui posuit animam me
am ad uitam & non dedit commoueri pedes me os benedictus domi
nus qui non amouet deprecationem me am & misericor diam su am
a me alle lu ia V I In multitudine uirtutis tu ae
mentientur tibi inimi ci tu i omnis terra adoret te & psallat tibi
altis sime V II Uenite & uidete o
pera dom quam terribilis in consili is super fi lios ho minum
V III Iubilate de o omnis terra psalmum dicite no
mini Date glo riam lau di eius

37

adipsum oremeo clamaui & exulta ui sublim gua me a prop

per ea exaudiuit me de us & inten dit uoci oratio

nis meae CO Lutum fecit exsputo dominus &

liniuit oculos meos & habii & laui & uidi & credidi deo LXV

FER . V . STAT AD SCM SILUESTRUM .

AN Laetetur cor querentium dominum querite dominum & confirma

mi ni quaerite faciem eius semper PSL Confitemini domino

R Respice domine in testamentum tu um & animas pau

perum tuorum ne obliuisca ris in fine

V Exurge domine & iu dica cau

sam tu am memores to obprobri seruorum tuo rum

OF Dns mi auxilium meum . cap . LII . CO Domine memorabor iustitiae

tuae so lius deus docuisti me a iuuentute mea & usque in senecta & se

pium deus ne derelinquas me PS. Inte dñe speraui. II. FR. VI. ST

M editatio cordis mei in conspectu AD SCM EUSEBIU

tuo semper domine adiutor meus et redemptor me us PS. Caeli enarrant

B onum est confitere in domino quam con

fidere in homine V B onum est

sperare in domino quam spera re in princi pibus

OF P opulum humi lem saluum facies do mine et o culos

superbo rum humilia bis quoniam quis de us preter te

do mine V I Cla mor me us

in conspec tu eius introi uit in au

re e ius V II Libera tor me

us de gen tibus i ra cun dis ab in

surgenti in me exalta

38

bisme Videns dominus flentes sorores lazari ad
monumentum lacrimatus est coram iudeis et clamabat lazare ueni foras
et prodi it ligatis manibus et pedibus qui fuerat quatridua nus mortuus

Sitientes ueni te ada quas dicit domi nus et qui non habetis
pretium ueni te bibite inle titia Adtendite popl
Ti bi do mine derelictus est pau per
pupill lo tue ris adiutor Ut quid domi
ne recessis ti longe despicis no
portuni ta tibus in tribulatio ne dum superbit impius in
cendi tur pau per Factus est do mi nus
fir ma men tum me um re fu gium me i et libe
ra tor me us spera bo me um

VI Persequar inimicos meos et conprehendam illos et non convertar donec deficiant VII Praecinxisti me virtute ad bellum et subplantasti inimicos meos subtus me et inimicorum meorum dedisti mihi dorsum et odientes me disperdi

disti CO Dominus regit me et nihil mihi deerit in loco pascuae ibi me collocavit super aquam refectionis educavit me PSL Ipsum DOMC . V . STAT

AN Iudica me deus et discerne causam meam ...

de gente non sancta ab homine iniquo et doloso eripe me quia tu es deus meus et fortitudo mea PSL Emitte lucem tuam

Eripe me domine de inimicis meis doce me facere voluntatem tuam

Liberator meus do

39

mine degenti bus iracun dis ab insurgenti bus in me
exaltabis me a uiro iniquo eripis me TRAC.
I Saepe expugnauerunt me a iu uentute me a
II Dicat nunc isra hel sepe expugnauerunt me aiu
uentu te me a III te nim non potu erunt
mihi supra dorsum me um fabricaue runt peccato
res IIII Pro longaue runt ini quitatem sibi dominus
iustus con ci det ceruı ces peccato rum
OF Confitebor ti bi do mi ne in to to cor de me o retri bu ae seruo
tuo ui am e custo diam sermo nes tu os uiui fica me secun dum
uer bum tuum domi ne VI Bea ti
Inmacula ti inui a qui ambulant in le ge domi ni bea ti qui
scrutantur testimo ni a e ius in toto cor de e xquirunt eum

VII Viam ueritatis elegi da mihi intellectum et scrutabor legem tuam et cus

todiam illam in toto corde meo Inclina cor meum in testimonia

tu a et non in auari ti am In uia tua uiuifica me Iudicia enim

tu a iocun da deprecatus sum

uultum tuum In toto corde meo quia dilexi legem

tu am

CO Hoc corpus quod pro uobis tradetur hic calix noui testamenti est in

meo sanguine dicit dominus hoc facite quotiens cumque sumitis In me

am commemorationem .

Mi se re re mihi domine quoniam

onculcauit me homo tota die bellans tribula uit me Con

cu rme

R Deus exau di oratio

nem me auribus per ape uerba o ris me

V. Deus in nomine tu[o] salu[um]

me fac et in uirtute tu[a] iudica [me]

Of. Domine conuertere et eripe animam

meam saluum me fac propter misericordiam tuam V. Do[mine]

ne in ira tua arguas me neque in furore tuo corripias me

V. Miserere mihi domine quoniam infirmus sum sana me domine

quoniam conturbata sunt omnia ossa

Dominus uirtutum ipse est rex

Expecta dominum uiriliter age et confortetur cor tuum et sus[tine]

dominum Dns illumin

Discerne causam meam domine ab homine iniquo et do

loso eripe me V. Emitte lucem tuam

... ebriatum ... u am ... ipsi me dedux erunt et adduxerunt

in montem ... ctum ... uum ... OF S ... rent in te omnes

qui nouerunt ... ... on ... quoniam non derelinquis que

rentes te psallite domino qui ha ... in sion quoniam

non est oblitus ... nem pauperum V S e des super thro

num qui iudicas aequitatem ... tem increpasti gentes et periit

impius iudicare populum cum iustitia et fac tus es refugium

pauperum V C ognoscetur dominus iudicia faciens

quoniam patientia pauperum non peribit in finem desiderium

pauperum exaudiuit de

us CO R edime me de us israhel ex omnibus

angustiis meis FERIA IIII. STAT

AD ... MARCELLINUM

L iberator me us de gentibus iracundis ab insurgentibus in me exal
ta bis me a uiro ini quo eripias me do mine PS L Diligam te dne

E xal ta bo te do mine quo niam
suscepisti me nec de lec tas ti ini mi cos me
os si per me V Domine deus me us
clama ui ad te et sanas ti me do
mi ne abstraxisti ab infe ris animam me am
saluasti me a descenden
ti bus in la cum E ripe me de inimi
cis me is de us me us et ab insurgen
tibus in me libera me do mi ne

VI Quia fac tus est adiutor me us
et refugium me um in die tribulati o nis me ae

VII Quia et te captaue

runt ani mamme am et irruerunt for

tes in me CO Lauabo inter innocentes ma nus

me as et circu bo alta re tuu um domi ne ut audiam uocem

laudis tu ae et enarrem uniuersa mirabilia tu a

PSL Iudica me dne FER · V · ST AD SCM APOLLINAREM

AN Omnia quae fecisti nobis domi ne in uero iudicio fe cisti

qui a pecca uimus ti bi et mandatis tuis non oboediui mus sed

da gloriam no mini tu o et fac nobiscum secundum multitudi

nem misericordiae tuae PSL Magn dns

Tollite ho et in troite in a tri a e ius

adorate dominum in aula sancta e ius Reuelauit do

minus conde sa et in templo e ius omnis

42

dicent gloriam et Super flumina baby lonis

illic sedimus et fleuimus dum recordaremur . tui sion

In salli cibus in medio eius suspen

dimus organa nostra quoniam illic

interrogaue runt nos qui captiuos duxe

runt nos uerba cantico rum et qui abduxe runt nos

hymnum cantate nobis de canticis sion quomo

do cantabimus can ticum do mini inter ra alie

na Si oblitus fuero tui hierusalem obliuiscatur

me dextera mea adhereat lingua mea faucibus meis si tui non

meminero qui dixe

runt super flumina baby lonis Memento domine

filiorum edom in di em hierusalem

CO Memento uerbi tui seruo tuo domine
in quo mihi spem dedisti haec me consolata est in humilitate mea PS Beati
Inmaculati FER · VI · STA AD SCA STEPHANU · LXXIII ·
AN Miserere mihi domine quoniam tribulor libera me et eripe me
de manibus inimicorum meorum et a persequentibus me domine non
confundar quoniam inuocaui te PSL In te domine speravi
R Pacifice loquebantur mihi inimici
ra molesti erant mihi V Uidisti domine
le ne discedas a me
OF Benedictus es domine doce me iustificationes tuas et non
tradas calumniantibus me superbis et respondebo exprobrantibus
uerbum V Uidi non seruantes pactum et tabes
cebam
nine quando facies de persequentibus me iudicium

43

V.IIII. Appropiauerunt persequentes me i[—]u qui confundantur & reuereantur
quia iriuste iniquitatem fecerunt in me CO Ne tradideris me domine in animas persequentium me quia insurrexerunt in me testes
iniqui & mentita est iniquitas sibi SABB UACAT. ANS IN PALMIS.
Cum appropinquaret dominus hierosolimam misit duos ex discipulis suis dicens ite in castellum quod est contra uos & inuenietis pullum
asine alligatum super quem nullus hominum sedit soluite & adducite mihi si quis uos interrogauerit dicite opus domino est soluentes
adduxerunt ad ihesum inposuerunt ibi uestimenta & sedit super
eum alii expandebant uestimenta sua in uia alii ramos de arboribus externebant & qui sequebantur clamabant osanna benedictus
qui uenit in nomine domini benedictum regnum patris nostri dauid
osanna in excelsis miserere nobis fili dauid ANS CLE.

R̄ Collegerunt pontifices et pharisei concilium et dicebant quid facimus quia hic homo multa signa facit si dimittimus eum sic omnes credent in eum ne forte ueniant romani et tollant nostrum locum et gentem

V̄ Unus autem ex ipsis caiphas nomine dum esset pontifex anni illius prophetauit dicens expedit uobis ut unus moriatur homo pro populo et non tota gens pereat ab illo ergo die cogitauerunt interficere eum dicentes · ne forte

R̄ Coeperunt omnes turbe descendentium gaudentes laudare deum uoce magna super omnibus quas uiderant uirtutibus dicentes benedictus qui uenit rex in nomine domini pax in caelo et gloria in excelsis

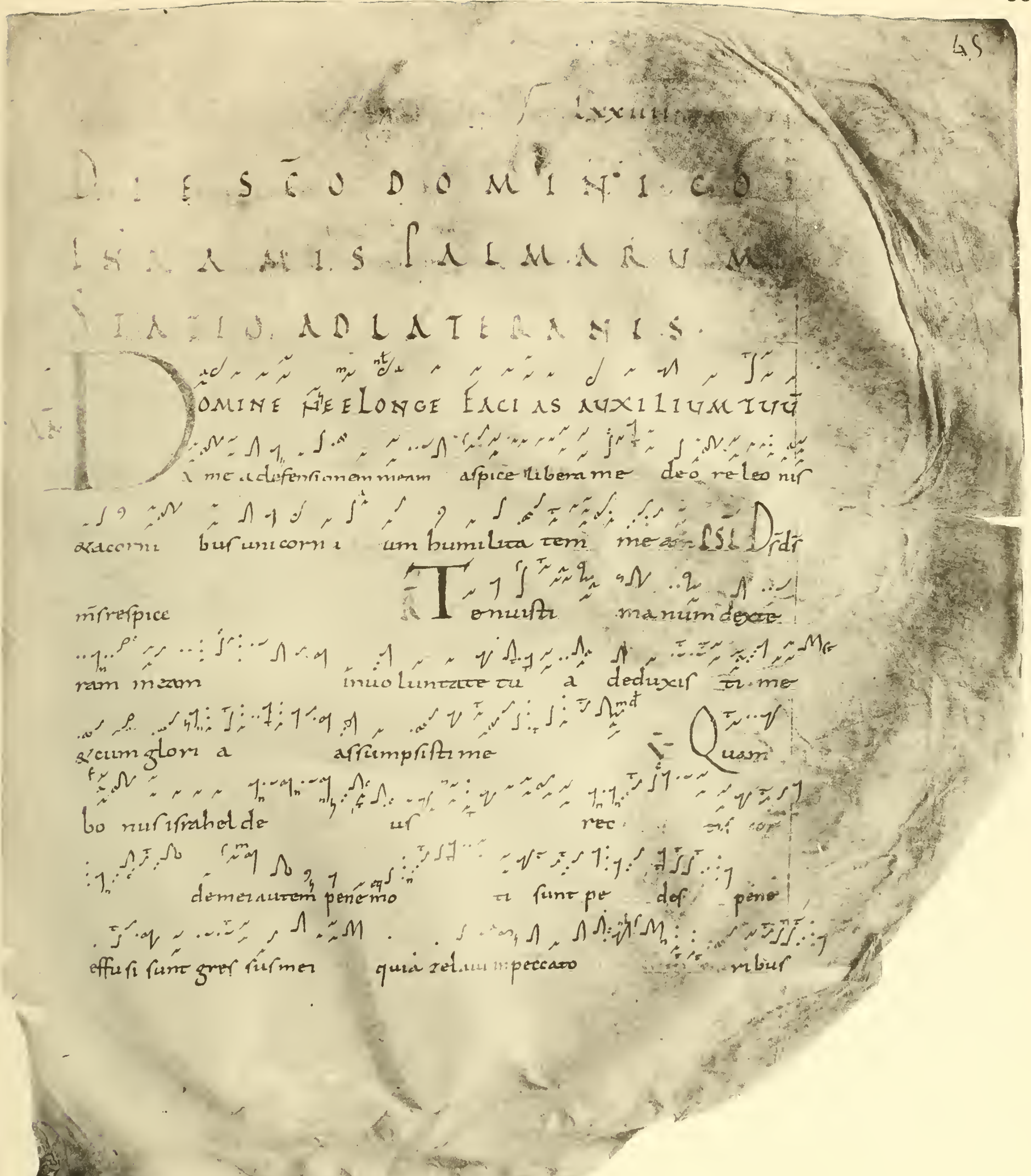
um rex glorie ... christus infernum debellaturus intraret et chorus angelicus ante faciem eius portas principum tolleri

precipe rex sanctorum populus qui tenebatur inmort[...] [...] uoce
lacrimabili clamauerunt aduenisti desiderabilis quem expectabamus
intenebris ut educeres anocte uinculatos de claustris te nos[...] [...]bat
suspi riis te larga require bant lamentatum facta est spes
desperantium ma[g]na consolatio in tormen
tis

C um fabricator mundi mortis supplicium pateretur in cruce
cla mans uo ce magna tra di dit spiri tum & ecce uelum tem
pli scisum est monumenta aperta sunt terremotus enim factus fu it
magnus quia mortem filii dei clamabat mundus se sustine re
non posse aperto ergo per militis lancea in latere crucifixi domi[ni]
exiuit sanguis & aqua in redemptione salu tis nos t[re]
O admirabile pre ci um cuius gloria capti ui [ta]s [red]empta est

mundi tartarea confracta sunt claustra inferni ut aperiret no bis ianuam
regni AN Ante sex dies sollempnitatis pasche
ue nit dominus In ciuitatem hierusalem occurrerunt ei pueri
In manibus portantes ramos palmarum & clamabant uoce magna dicen
tes osanna in excelsis benedictus qui uenisti In multitu
dine misericor die osanna in excelsis

Cum audisset po pu lus quia iesus uenit hieroso limam
acceperunt ramos palmarum exierunt ei ob uiam & clamabant
pu e ri dicentes hic est qui uenturus erat in salu te populi
hic est salus nostra & redemptio isra hel quantus est
iste cui throni & dominatio nes occurrunt noli timere filia
sion ecce rex tuus ue nit tibi se dens supra pullum asine sicut
scriptum est salue rex fabricator mundi qui uenisti redi mere nos



lxxiiii

DIE SCO DOMINICO

IN RAMIS PSALMARUM

STATIO AD LATERANIS

DOMINE NE LONGE FACIAS AUXILIUM TUU

a me ad defensionem meam aspice libera me de ore leonis

et a cornibus unicorni um humilita tem mea. PS. Deus deus

meus respice R. Tenuisti manum dexte

ram meam in uo luntate tu a deduxisti me

et cum glori a assumpsisti me V. Quam

bo nus israhel de us rec

de mei autem pene mo ti sunt pe des pene

effusi sunt gres sus mei quia zelaui in peccato ribus

pa cem peccato rum ui deus TRACT

Deus deus meus respice in me quare

me dere li quisti II Lon ge a salute me a

uer ba delictorum meo rum III Deus me us

clama bo per diem nec exaudies et nocte et non ad insi

pientiam mihi IIII Tu au tem in sancto habitas

laus israhel In te sperauerunt patres nos tri

sperauerunt et liberasti eos V Ad te clamauerunt et

salui facti sunt In te sperauerunt et non sunt confusi

VI Ego au tem sum uermis et non ho mo obpro

brium ho minum et abiectio plebis VII Omnes qui

uide bant me aspernaban tur me locuti sunt la biis

et mouerunt capud VIII Sperauit in domi no eripiat eum

saluum faciet e um quoniam uult eum V. II Ipsi uero consi
derauerunt & conspexerunt me diuiserunt si bi uestimenta
mea et super uestem me am mi serunt sortem V. X Libera me
deo re leo nis & a corni bus unicor
ni um humi litatem meam V. XI Qui timetis domi num
laudate e um uniuersum semen Ia cob magnificate eum
XII Adnuntiabi tur domi no generatio uentu ra & annun
tiabunt cae li iustitiam e ius XIII Popu lo
qui nascetur quem fe cit do minus Im properi um ex
pectauit cor me um & mise ri am & sustinui qui simul con
tristaretur & non fu i consolantem me quaesiui & non
inue ni & dede runt in escam me am fel & in siti me a potaue
runt me ace to V. Saluum me fac deus

quoniam intraverunt a que usque ad animam me

am VII Adversum me exercebantur

qui sedebant in porta et in me psallebant qui bi

bebant uin ium VII Ego vero ora ti o

nem meam ad te domine tempus beneplaci

ti deus in multitudine misericordiae tu ae CO Pater

si non potest hic calix transire nisi bibam illum fiat voluntas tu a

Et hymno dicto

Iudica domine nocentes me expugna inpugnantes me apprehende

arma et scutum et exurge in adiutorium me um domine virtus

salu tis me ae Effunde frameam Exurge

ne et intende iudi cium meum deus me us

et do meus in causam meam am Effunde

47

framea et conclu de adversus e
os qui me persecuntur

ST Eripe me de inimicis meis domine ad te confugi doce me
facere voluntatem tuam quia deus meus es tu

VI Exaudi ... dime In tua ... a iustitia et ne intres
in iudicio cum servo tuo domine CO Erubescant et re
vereantur simul qui gratulantur malis meis induantur pudore
et reverentia qui maligna locuntur adversum me

... AD SCAM MARIAM ... XX ...

Nos autem gloriari oportet in cruce domini nostri iesu
xpisti in quo est salus vita et resurrectio nostra per quem salvati
et liberati sumus ... Ds misereatur nri
Ego autem dum mihi ... essent

indue bant me cili cio et humilia bam in ieiunio animam
meam et oratio mea in sinu meo convertetur
V Iudica domine nocentes me expug na inpugnantes me
appre hende arma et scu tum et exur ge in adiu
to rium mi hi
Custodi me do mine de ma nu peccatoris et ab homi nibus ini quis eripe me do mine
V I Eripe me do mine ab homine ma lo a uiro ini quo li bera me
V II Qui co gitaue runt subplantare gressus meos absconde runt superbi la queos mi hi
Aduersum me exer cebantur qui sedebant in porta et in me psallebant qui bibebant uinu
ego uero orationem meam domine ad te do mi ne tempus
bene placiti deus in multitudine misericordie

tu ae FER. IIII. ST AD SCAM MARIA. LXXVII

IN nomine domini omne genu flectatur caelestium terrestrium

& infernorum quia dominus factus oboediens usque ad mortem morte

autem crucis ideo dominus iesus xpistus in gloria est dei patris

Ps. Dne exaudi R. Ne avertas faciem tu am

a pu ero tu o quoniam tri bulor velociter

exaudi me V. Salvum me fac de

us quo niam intraverunt aque usque ad a ni mam me am infi

xus sum in li mo profundi & non est substantia

Domi ne exaudi orationem me am

& clamor me us ad te ve niat VII Ne aver

tas faci em tu am a me in quacumque die tri bulor

incli na ad me aurem tu am VIII In quacumq. di e

Inuocauerote uelo citer exaudime

IIII Quia defece runt sicut fu mus dies me

et ossa me a sicut in frixo rio confixa sunt V. Percussus

sum sicut fe num et aruit cor meum quia obli tus sum

manducare panem meum VI Tu exurgens domi ne misere

beris sion quia uenit tem pus mi serendie

ius OF Domine exau di o ratio nem me

am et clamor me us adte perue niat VI Non auer

tas fa ci em tu am a me non auer tas fa ciem tu

am a me VII Tu exurgens mise

re beris sion quia tempus miserendi e ius quia ue nit

tempus dne CI Potum me um cum fle tu tempera bam

quia ele uans allisisti me et e go sicut foenum arui tu autem

49

domine in aeter num perma ne s tue exurgens misereberis sion
quia uenit tempus miserendi e ius . LXXVIII

AN Nos aut gloriari oportet. cap lxxvi FER. V. CENA DNI
R Xpistus factus est prono bis oboe di ens usque ad mortem morte
autem cru cis V Propter quod deus exaltauit illum
& dedit illi no men quod est super omne no men
Dextera dni ... D ominus ihsus postquam caenauit cum
discipulis suis lauit pedes eorum & ait illis sci tis quid fecerim
uo bis ego dominus & magister exemplum dedi uo bis ut & uos ita
faciatis ... Beati inmaculati FER. VI. ... LXX...
D omi ne audiui auditum tu um & ti mui
considera ui opera tu a & expa ui ... In me
dio duo rum ani ma lium innotes... com...

dū appropinquaue rint anni cognosceris · dum aduenerit tēm pus

osten deris VIII ptēs dum contur ba ta fuerit

anima mea in ira misericor di e me mor e ris

IIII Deus ab li ba no ueniet & sanctus

de monte um bro so & condenso V O peru it ce

los ma iestas e ius & laudis e ius ple na est ter ra

E ripe me do mi ne ab homine

malo a uiro ini quo li bera me V Qui cogitaue

runt malicias in cor de tota di e constitue

bant prae lia V Acue runt linguas su as

si cut serpentes uenenum as pidum sub labiis e orum

Custodi me dō mine de ma nu peccatoris & ab

homi ini quis libera me Qui cogitaue runt

supplanta re gressus me os absconderunt superbi
laqueas mihi. V Et funes extende runt in laqueo
pedibus meis iuxta iter scandalum posuerunt mi hi
Dixi domi no deus meus es tu exaudi do mine
uocem orationis meae D Domine domi ne uirtus salutis
me de obumbra caput me um in die belli
Ne tradas me a desiderio me o
peccato ri cogitauerunt aduersum me ne derelinquas
me ne umquam exaltentur Ca put circu
itus eo rum labor labiorum ipso rum operiat e os
Uerumtamen iusti confitebuntur nomini tu o et ha
bitabunt rec ti cum uultu tu o
Popule meus quid feci tibi aut in quo contristaui te

respondе mihi quia eduxi te de terra egypti Parasti crucem sal
uatori tuo V Agyoc otheoc Agyoc ischyroc Agyoc
athanathoc ele yson ymac R Sanctus deus Sanctus
fortis Sanctus inmortalis miserere nobis
V Qui eduxi te per desertum quadraginta annis et manna
cybaui te et introduxi in terram satis optimam. Parasti crucem
Agyoc Scs ds V Quid ultra debui facere tibi et non feci
ego quidem plantaui te uineam meam fructu decora et tu facta
es mihi nimis amara aceto namque sitim mea potasti et lancea per
forasti latus saluatoris tui Agyoc Scs
Ecce lignum crucis in quo salus mundi pependit uenite
emus Beati inmacul Crucem tuam adoramus
dom et sanctam resurreccionem tuam laudamus et glorificamus

Crux fidel. Pang.
Cu fabricator mu
Sup omn ... ia

ecce enim propter crucem uenit gaudium in uniuerso mundo IN SABB

Cantemus domino gloriose enim CANTICU EXODI. LXXX

honorificatus est aequum et ascensorem proiecit in mare adiutor

et protector factus est mihi in salutem Hic deus meus et honora

bo e um deus patris mei et exaltabo e um

Dominus conterens bella dominus nomen est illi

Vinea facta est dilecto in cornu in loco uberi

Et maceriam circumdedi et circumfodi et plantaui ui

neam sorech et edificaui turrem in medio eius et tor

cular fodi in e a uinea enim domini sabaoth domus

israhel est CANTICU ...

Adtende caelum et loquar et audiat terra uerba

ex ore meo Expectetur sicut pluuia eloquium meum

& descendant sicut ros uerba me a sicut hymber super gramina

& sicut nix super fe num quia nomen domini inuocabo

III Da te magnitudinem deo nos tro deus uerax opera e ius

& omnes ui ae eius iudi ti a IIII Deus fidelis in quo non est ini

quitas iustus & sanctus dominus CANTICUM DE PSALMO XL

I Sicut ceruus desi derat ad fontes aqua rum ita de siderat

anima mea ad te de us II Sitiuit anima me a ad deum

ui uum quando ueni am & appa re bo ante fa ci em

de i mei III Fue runt mihi lacrime me ae

panes die ac noc te dum dicitur mihi per singulos di es

ubi est deus tuus SABBATO SCO ...

[I]ta expleta dicit pontifex Gloria in excelsis deo · deinde all Confit

Tract [L]audate dnm · non cantat off · nec agnus di · nec commun.

52

DOMINICA IN DIE SANCTO PASCHAE AD SCAM MARIAM LXXX

RESURREXI ET ADHUC TECUM SUM ALLELUIA

posuisti super me manum tuam alleluia mirabilis

facta est scientia tua alleluia alleluia PSL Domine probasti me

R Haec dies quam fecit dominus

exultemus et laetemur in ea

Confitemini domino quoniam bonus quoniam in saeculum misericordia eius

Alleluia Pascha nostrum immolatus est xpistus

Epulemur in azimis sinceritatis et veritatis

Terra tremuit et quievit dum resurgeret in iudicium deus alle

luia. VI Notus in iudae a deus is-
ra hel magnum no men e ius al le
luia VII Factus est in pa lo cus
e ius & habi ta ti o e ius in sion
all VIII Ibi confre git cor
nu arcum scu tum & gladium &
bel lum inluminans tu mirabili. liter a
montibus aeter nis all CO Pascha nostrum immo
latus est xpistus alle luia ita que epulemur in a zimis
sinceritatis & ueritatis alle luia alle luia alle lu ia
Introduxit uos dominus [illegible]
terram fluentem lac & mel alle luia & ut lex domini semper
sit in o ... tro alleluia alle luia Confitemini

Haec dies quam fecit dns Dicat nunc isra hel quo niam

bo nus quoniam in sae culum misericordia eius

Alle luia Angelus do mini descen dit

de caelo & acce dens reuol uit la pidem & sedebat super eum

Ange lus do mini descen dit de ce lo & di

xit mulie ribus quem que ritis surre xit sicut

dixit al le luia Iun te dicite

discipulis e ius ecce precedit uos in galilee ibi

i bi eum uide bi tis sicut dixit alle

luia Ihesus ste tit in me

dio eo rum & di xit pax uobis uide te

quia ego ipse sum sicut Surrexit do minus & appa ruit

petro al le lu ia

qua sapientiae piscauit eos alle luia firma lux tua (?) colles & genu
flectetur alle luia & exaltauit eos in aeternum alle
luia alle luia . Confitemini dño

Haec dies Dicat nunc qui redempti sunt a do mi no
quos redemit de manu inimi ci de regio nibus congre
ga uit e os Alle lu ia Surrexit do
minus & appa ruit pe tro Ipse nu it de cae
lo do minus & altissi mus de dit uo cem suam &
appa rue runt fontes aquarum alle luia
Dili gam te domine uirtus mea domi
nus firmamentum me um & refu gium me um & libera
me us Libera tor me us de
gen tibus iracun dis ab insurgen tib(us)

lnme exulta bis me auro iniquo cor pe es me

Si conresurrexistis cum xpisto quaesursum sunt quaerite alle

lu ia ubi xpistus est in dexteram dei se dens quaesursum sunt sapite

alle luia FR IIII STAT

Veni te benedicti patris mei percipite regnum alle luia quod

uobis paratum est ab ori gine mundi alle luia alleluia alle

luia PSL Cantate dno. R Haec dies quam fecit

Dextera do minus fecit uirtu tem dextera do mini

exal tauit me Alle lu ia Dicite

ingenti bus quia do minus regna uit a ligno Portas

cae li aperuit do minus et pluit illis manna ut ederent panem

cae li dedit illis panem angelo rum manducauit ho mo

alle lu ia Adtendite popule me in le gem

me ... adinclinate aurem uestram inuerba o ... ris mei

Ape ... ri am inpara bo lis os meum

... quae proposita nes ... abinitio saeculi

Xpistus resurgens exmortuis iamnonmoritur alleluia

mors illi ultra nondo minabitur alleluia alle lu ia PSL Cantate

IN ... S ... ADSCOS APOSTOLOS

Victricem manum tu am domine laudauerunt pa riter alleluia

quia sapientia aperuit os mu tum & linguas infantium fecit

dissertas alle luia alle luia PSL Confitemini

Haec dies ... Lapidem quem reprobauerunt adifica tes

factus est ... ipse ... ... gu li ... do

... factum est & est mira bile ... in o culis nostris

A ... Surrexit

domi nus de se pul cro qui pro no bis pe pen dit in ligno

ct I n di e sollemnitatis uestrae di cit do minus indu

cam uos inter ram fluentem lac & mel alle

lu ia V A u di po pulus me us & lo

quar israhel si me audie ris dabo uobis de side

ria cordis uestri tri N on adora

bis de um ali enum quia e go sum dominus de us uester

qui e du xi uos de ter ra egypti bi terra CO P opu

lus adquisitio nis adnuntia te uir tutes eius alle lu ia

qui uos de tene bris uo ca uit in admirabile lumen suum

alle lu ia

duxit eos dominus in spe alle luia et inimicos eorum o

peruit mare alleluia allelu ia alle luia ...

R. Haec dies V. Benedictus qui ue nit in nomine
do mini deus do minus et illuxit nobis

XII Al le luia V. Surrexit xpistus et inluxit po
pulo suo quem redemit sanguine suo Et E rit uo
bis hic dies memoria alle luia et diem festum caelebra
bitis sollemnem domino in progenies uestras legitimum sempi
ternum diem alle luia alle luia alle
lu ia V. In mente habete diem istum in quo existis de
terra egypti de domo seruitutis in manu enim potenti liberauit uos dominus
Dixit moyses ad populum bono animo es to te et uenient
uobis salus a domino de o expugna bit pro uobis in p
Data est mihi omnis potestas in caelo et in terra alle luia euntes
docete om nes gentes baptizantes eos in nomine patris et filii et spiritu

sancti alleluia alle luia

duxit dominus populum suum in exultatione alle luia et electos
suos ipse letitia alleluia alle luia Confitemini domino

Alle lu ia Haec dies quam fecit
dominus exulte mus et letemur in ea

Allelu ia Laudate pu eri dominum lauda
te nomen domini Sit nomen domini be ne dictum ex hoc
nunc et usque in saeculum Be ne dic tus qui ve
nit in no mine domini benediximus vos de domo do mi ni
de us do mi nus et illuxit nobis alleluia alle luia
Haec dies quam fecit dominus exulte mus
et laetem mur in e a La pi
dem quem reprobave runt ae dificantes

hic factus est inca put an gu li a domino factum est

& est mirabile in o culis nostris att CO Omnes qui in xpisto

baptizati es tis xpistum indu istis alleluia

DOMC PRIMA POST ALBAS

IN Quasi modo geniti infantes alle luia rationabile sine dolo lac concupiscite

alle luia alle luia alleluia PSL Exultate d(e)o.

ALL Angl(u)s d(omi)ni ALL Surrexit d(omi)n(u)s & apparuit OF Angl(u)s d(omi)ni cap. lxxviii.

CO Mitte manum tuam & cognosce loca clauorum alleluia & noli esse incre

dulus sed fidelis alleluia alle luia PSL Ut sup

Misericordia domini plena est terra alleluia uerbo de i caeli firmati sunt

alle luia alle luia Exultate iusti

ALL ingemuit Surrexit d(omi)n(u)s de sepulcro Deus deus me us

ce ui gi lo & in nomine tu o leua bo ma nus

meas alle luia V Stitit inte animame a quam

multiplr citer & caro mea ut uiderem uir tutem tu am & gloriam

tuam att V Hymatuti in & medita bor inte quia factus es

adiutor me us & in uelamento alarum tuarum exulta

bo. CO Ego sum pastor bonus alleluia & cognos

co oues meas & cognoscunt me me e alleluia alleluia DOMC

Iubilate deo omnis terra alleluia psalmum dicite nomini eius alle luia date

gloriam laudi eius alleluia alleluia al le luia. Dicite deo quam terribilia

Surrexit xps. Dextera di. Lauda

animame a dominum laudabo dominum in ui ta mea psallam

de o me o quamdiu ero alle lu ia. Qui custodit

ueritatem in saeculum faciet iudicium iniur iam pacientibus dat

escam esurientibus att Dominus erigit lis dominus sol uit

compeditos custodit dominus pupillum et aduenam et uiduam suscipiet et uias

peccatorum extermina bit regnabit dominus in ae ter num

deus tu us sion in saeculum saeculi

culi psalla M odicum et non uidebitis me alleluia iterum

modi cum et uidebitis me quia uado ad patrem alleluia alle luia V sup

DOMINICA IIII POST ALBAS

Cantate domino canticum nouum alleluia quia mirabi lia fecit

dominus alle luia ante conspectu gentium reuela bit iustitiam suam

alle lu ia alleluia Salu abit sibi Lauda ani

Iubilate deo Iubilate deo uniuersa terra cap xxiii D um uenerit para

Spiritus ueritatis ille arguet mundum de peccato et de iustitia et de

iudicio alle luia alleluia

Adoratis adunata te et au di atur alle luia pu mate

usq; ad dexteram muniterrae liberavit dominus populum suum alle lu ia

alle luia Iubilate deo Quicumque

dum O mnes gentes Benedicite gentes dom dnm nrm cap lxiiii

Cantate domi no alleluia cantate domino benedicite nomen eius

be nenuntia te de die in di em salutare e ius alleluia alle luia

Cantate dno

Sancti tui do mine be ne dicent te gloriam regni tui di cent al

le lu ia Exultate deo All Gaudete Laetamini in dno

cap xxv G indo mi no alle luia rec tos de

cet collaudati o alle lu ia

rotexisti me de us a conventu malignantium alleluia ultu di

ne operanti um iniquitatem alleluia allelu ia alle Exaudi

d'sor cūdepcor all Beat' uir qui suff Ꝟ Confi tebuntur cae li mirabi lia

tua domi ne e tue ritatem tu am inecclesia sancto rum alle

luia alle luia VI Mise ricor dias tu as

domi ne inaeter num can tabo ingeneratio ne et p

ieme adnuntiabo uerita tem tu am ino re me all

VI Quoniam quis innubibus ae quabitur domino

aut quis similis e rit deo inter filios de i de us qui glorifica

tur inconsilio sancto rum alle luia ... Laetabitur

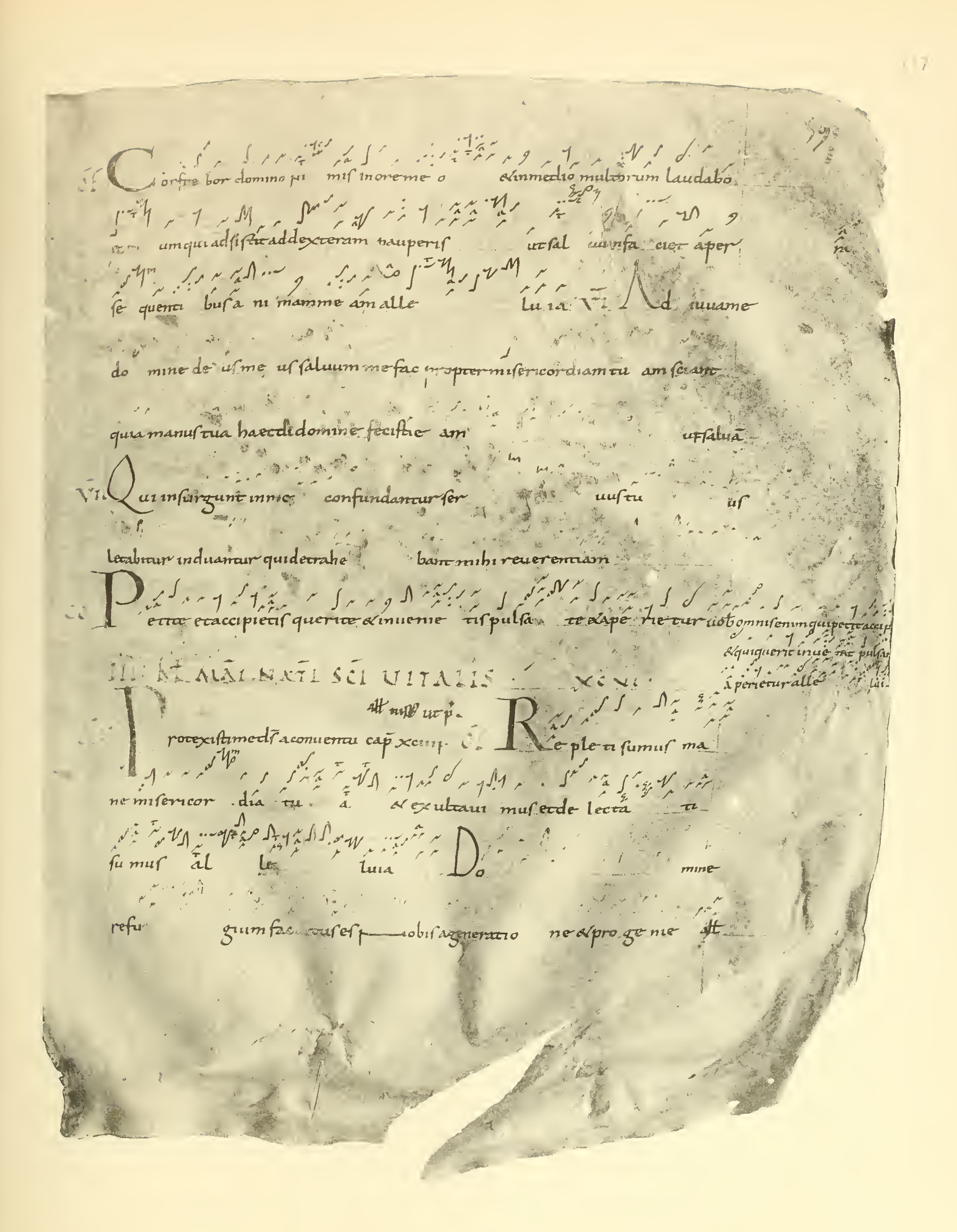
iustus indo mi no etspera bit ... omnes recti

corde alleluia alle luia IN LETANIA MAIORE. XCV.

I exaudiuit detemplo sancto su o uo cem me am alle luia etclamor me

inconspectu eius ... uit inau res e ius alle luia alle luia

D ... ante ... All Confitemini dn̄o


Confitebor domino ni mis in ore me o et in medio multorum laudabo
eum qui adsistit ad dexteram pauperis ut sal uum fa ciet a per
se quenti bus a ni mam me am alle luia V. Ad iuua me
do mine de us me us saluum me fac propter misericordiam tu am sciant
quia manus tua haec et tu domine fecisti e am us salua
V. Qui insurgunt in me confundantur ser uus tu us
letabitur induantur qui detrahe bant mihi reuerentiam
Petite et accipietis querite et inuenie tis pulsa te et ape rie tur uob omnis enim qui petit accipit
et qui querit inue nit pulsanti
aperietur alle luia
III. ID. MAI. NATL. SCI UITALIS XCVI
Protexisti me deus a conuentu cap XCIIII. Repleti sumus ma
ne misericor dia tu a et exultaui mus et de lecta ti
su mus al le luia Do mine
refu gium fac tus es nobis a generatio ne et pro ge nie

VII Pri us quam fie rent montes aut formaretur orbis ter rae

a sae cu lo & in saeculum tu es de us al le Ego sum

uitis ue ra et uos pal mi tes qui manet in me & ego in eum hic fert fruc

tum multum alle lu ia alle lu ia PSL Exaudi d[eus] XCVII

[illegible]

Exclamauerunt ad te do mine in tempore afflictionis su ae & tu de celo

exaudisti e os alle luia alle lu ia PSL Cantate d[omi]n[o] All cu sederit

& benedi Gaudete iusti OF Confitebuntur caeli cap XCI

CO Tanto tempore uobiscum sum & non cognouistis me philippe

qui uidet me uidet & patrem alle lu ia non credis quia ego in patre &

pater in me est alleluia alle luia PSL Ut supra XCVIII

[illegible]

Clamauerunt iusti & dominus exaudiuit eos & ex omni bus tri

60

bulatio nibus eorum liberavit e os PSL. Benedicam att. Gaud.

R Gloriosus dns cap xxv OT Repleti sumus mane xciii CO Iustorum anime

in manu dei sunt et non tanget illos tormentum malicie visi sunt oculis insipi

entium mori illi autem sunt in pace PSL Exultate iusti in dno. XCVIII

VI ID MAI NATL SCORU GORDIANI ET EPIMACHI

... ietitudine cap xc R Iustorum ani me in manu de

sunt et non tan get illos tormentum malicie V Visi sunt

oculis insipientium mori illi au tem sunt in pace

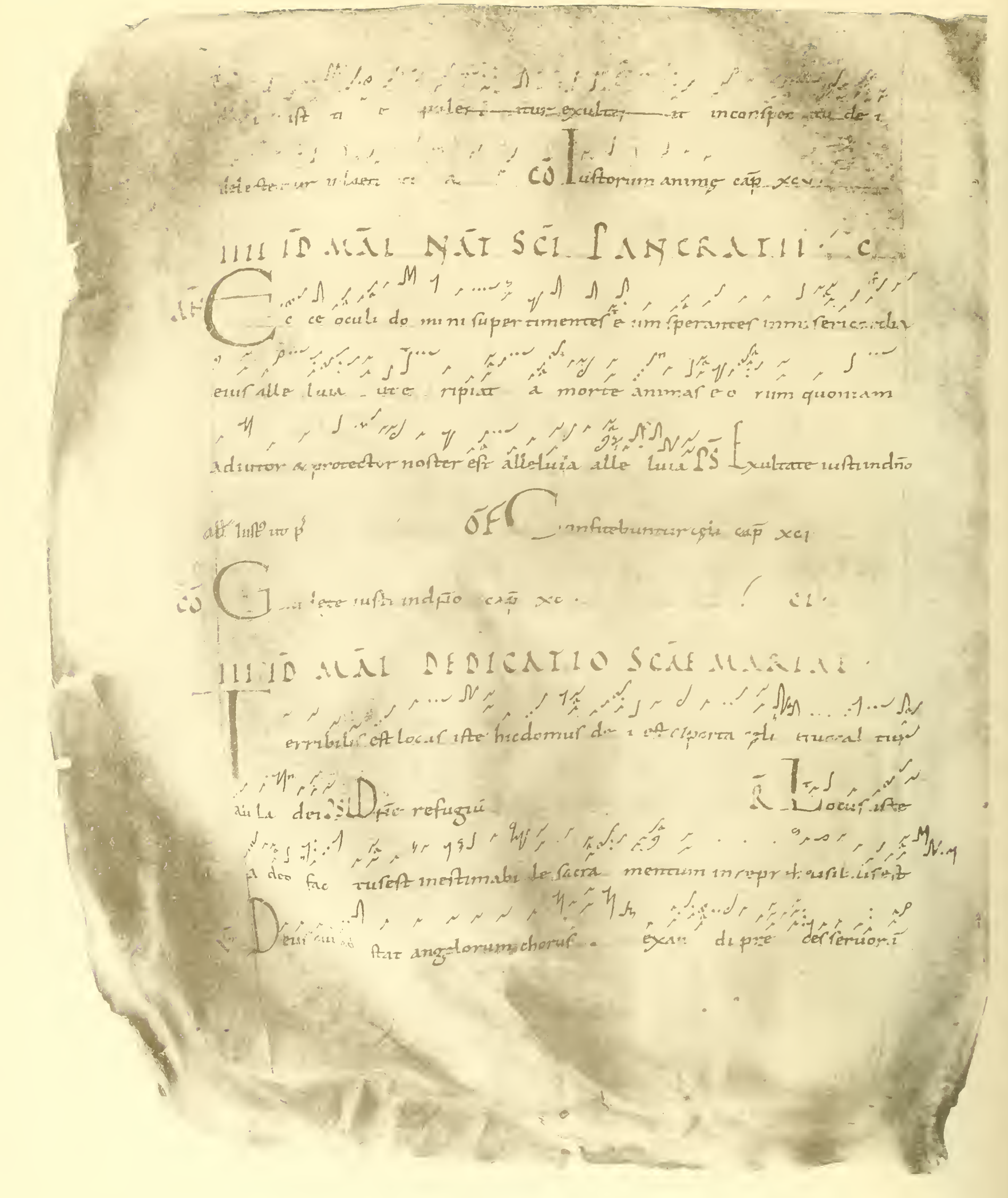
Mirabilis ds OT Mi ra bilis deus in sanc tis su is deus is ra hel

ipse da bit vir tu tem et for ti tu dinem ple bis su ae bene dic

tus de us ale luia V Exurgat de us

et dissi pen tur inimici e ius et fu giant qui o de runt

eum a fa cie eius att VII Perierunt peccatores a facie


... ist ... psale... exultet ... in conspectu dei
delectentur ... CO Iustorum animę cap. xcvi

IIII ID MAI NAT SCI PANCRATII

Ecce oculi domini super timentes eum sperantes in misericordia
eius alleluia ut eripiat a morte animas eorum quoniam
adiutor & protector noster est alleluia alleluia PS Exultate iusti in dno

OF Confitebuntur cęli cap. xci

CO Gaudete iusti in dno cap. xc.

IIII ID MAI DEDICATIO SCAE MARIAE

Terribilis est locus iste hic domus dei est et porta cęli et vocabitur
aula dei. PS Dne refugiu R Locus iste
a deo factus est inestimabile sacramentum irreprehensibilis est
Deus cui adstat angelorum chorus exaudi preces servorum

61

fue runt Adorabo Domine ds. in simplicitate cor

dis mei letus obtuli universa et populum tuum qui repertus est

iudicum ingenti gau dio deus israhel custodi hanc voluntatem

dom. ne ds ms in simplicitate VI Maies tas do mini

aedifica uit templum videbant omnes fili i israhel gloriam do mi

ni descendentem super domum et adoraverunt et conlaudave runt

do minum dicentes ds

VII fecit salomon sollempnitatem in tempore illo fecit salomon

sollempnitatem in tempore illo et prosperatus est et apparuit ei

d minus ds isrt.

CO Domus mea domus orationis vocabitur dicit dominus in ea omnis

qui petit accipit et qui querit invenit et pulsanti aperietur Vers

DIE XVIII MENS MAI NATL SCAE POTENTIAN

Dilexisti iustitiam. cap. iii. Offeretur. iii. Diffusa est gratia.

...ASCENSA DNI...

Omnes gentes plaudite manibus iubilate deo in uoce exultationis.

Subiecit popul... ALL. Omnis gentes. Viri galilei quid admiramini aspicientes in caelum hic iesus qui assumptus est a uobis in caelum sic ueniet quemadmodum uidistis eum ascendentem in caelum alleluia. Cumque intuerentur in caelum euntem illum ecce duo uiri adstiterunt iuxta illos in uestibus albis qui et dixerunt. Sic ueniet. Non uos relinquam orfanos ueniam ad uos uerum alleluia et gaudebit cor uestrum alleluia alleluia.

...

Viri galilei quid admiramini aspicientes in caelum alleluia

quem admodum uidistis eum ascendentem in caelum ita ueniet alleluia

Alleluia alleluia. PS. Omnes gentes alleluia ...

ALL. Ascendit deus ALL. Dominus in sina in sancto OF. Ascendit deus in iubilatione dominus in uoce tube alleluia

.V. Omnes gentes plaudite manibus iubilate deo in uoce exultationis all

.V. Quoniam dominus summus terribilis rex magnus super omnem terram all .V. Subiecit populos nobis et gentes sub pedibus nostris all

CO. Psallite domino qui ascendit super caelos caelorum ad orientem alleluia Exurgat deus

DOMC. I. POST ASCENSA ...

Exaudi domine uocem meam qua clamaui ad te alleluia

tibi dixit cor meum quesiui uultum tuum uultum tuum domine requiram

ne auertas faciem tuam a me alleluia alle luia PSL Dns illuminat

all' non si ibi ... al' ascendit ds all'

OF Lauda anima mea d cap xc CO Pater cum

essem cum eis ego seruabam eos quos dedisti mihi alle luia nunc autem

ad te uenio non rogo ut tollas eos de mundo sed ut serues eos a malo alleluia

alle luia Vt sup VIII KL IUN NATL SCI URBANI

al' iucun dd.

Sacerdotes tui dne cap xvi. R Inueni dauid xxiii OF Veritas mea

cap xxiij. CO Fidelis seruus cap xxiii. SABB UIGILIA PEN

TECOSTEN · STA AD SCM IOHANNEM

Confitemini dno · TRAC Laudate dnm omis gentes. OF Emittes spiritum

tu um et cre abuntur et re noua bis fa ciem terrae sit gloria

domi ni in sae cu la al le luia. VI Be nedic a nima

me a do mi no domi ne deus me us magni fica tus est uehe

63

men ter, surge. V. I Confessio em et decorem indu is ti amictus lu mine sicut uestimentum.
V. II Extendens caelum sicut pel lem qui te gis in a quis superi ora eius qui ponis nubem ascensum tu um.

CO Ultimo festiuitatis di e dicebat iesus qui in me credit flumina de uentre eius fluent a que uiue hoc autem dixit de spiritu quem accepturi erant credentes in eum alle lu ia alle lu ia. PS. Benedic anima.

IN DIE SCO. PENTECOSTEN AD SCM PETRU. CVIII.

AN Spiritus domi ni reple uit orbem terrarum alleluia et hoc quod conti net omnia scientiam habet uocis alleluia alleluia alle lu ia.

All. Paraclitus. All. Spiritus sanctus procedens.

PSL Exurgat ds.

Emittes spiritum. All. Spiritus dni.

OF Confirma hoc deus quod operatus es in no bis a templo tu o quod est in hieru salem tibi of ferent reges munera alle luia.

Canta te domino psalmum dici te nomini e ius iter
facite e i qui ascen dit super occasum dominus nomen est illi
In eccle sus benedi cite de o domino de fontibus isra
hel tibi off VIII Regna terrae canta
te de o psal lite domino qui ascen dit
caelos caelorum ad o rien tem tibi.
Factus est repente de caelo sonus advenientis spiritus vehementis ubi erant
sedentes alle luia et repleti sunt omnes spiritu sancto loquentes magna lia
de i alleluia. Exurgat deus. ...
Cibavit eos ex adipe frumenti. IRV ...
alleluia et de petra melle saturavit eos alleluia alleluia al le lu ia
all. Veni sce
Exult. de. Intonuit de celo dns cap. lxxxi.
Spiritus ... tus docebit vos alleluia quecumque dixero vobis alleluia allel

Acci pite iocunditatem gloriae uestrae alle luia gratias agentes deo alle
lu ia qui uos ad caelestia regna uocauit alleluia alleluia alle luia.

Adtendite popl ... Quat uot Porta caeli lxxxii.

Spiritus qui a patre procedit alleluia illeme ... abit alleluia all.

Deus dum egredereris coram populo tuo alle luia iter facientis
alleluia habitans in illis alleluia alleluia Exurgat di

Quat uot Meditabor cap xliiii. Pacem meam do uobis alleluia
pacem relinquo uobis alleluia alle luia.

Repleatur os meum laude tu a alleluia ut possim canta re alleluia
gaudebunt labia me a dum cantauero ibi alleluia alle luia.

PS. In te dne speraui ... ALL. Quat uot OF. Lauda anima

CO. Spiritus ubi uult spirat et uocem eius audis alleluia et nescis unde ueniat aut quo uadat alleluia alleluia alleluia. Vr sup. [illegible] SABB IN XII L

MENSIS QUARTI STAD SCM PETRUM. cxiii

alleluia ... i die [illegible] All. Emitte [illegible] All. Paracl. [illegible] All. Benedic [illegible] All. Laudate dnm.

AN. Caritas dei diffusa est in cordibus uestris alleluia per inhabitantem spiritum eius in nobis alleluia alleluia PS. Dne ds salutis mee

R. Propitius esto R. Protector nr R. Conuertere dne R. Dne refugium.

OF. Dne ds salutis mee cap xlvii CO. Non uos relinquam orfanos cap c.

[illegible] NATL SCORU PETRI ET MARCELLINI cxiiii

AN. Clamauer iusti cap xcv R. Iustoru anime xcviii OF. Letamini in dno xxv CO. Iustoru

[illegible] NATL SCORU PRIMI ET FELICIANI cxv

AN. Sapientiam sanctorum narrent populi et laudem eorum nuntiat ecclesia ... eorum uiuent in saeculum saeculi PS. Exultate iusti in dno

65

R. Gloriosus d[eu]s cap. xxv. O. Mirabilis d[eu]s cap. xcvi.

CO. Ego uos elegi de mundo ut eatis et fructum afferatis et fructus uester maneat.

IN NAT[ALE] S[AN]C[T]OR[UM] BASILIDIS CIRINI NABORIS

AN. Intret in conspectu tuo d[omi]ne cap. xxv. R. Vindica domine sanguinem sancto rum tue rum qui effusus est

V. Posue runt mortalia seruorum tuorum escas uolati libus caeli carnes sancto rum tuorum bestiis terrae OF. Exultabunt sancti in glo ria letabuntur in cubilibus suis et exultationes de i in fau cibus eo rum V. Cantate domino canticum no uum cantate domino canticum nouum laus e ius in eccle sia sancto rum letetur israhel in eo qui fecit e um et filii sion exultent in rege su o CO. Posuerunt mortalia seruorum tuorum domine aescas uolatilibus caeli carnes sancto rum tuorum bestiis terrae secundum

magnitudinem brachii tui posside fi lios morti punitorum.

Salus autem iusto rum a do mi no et protector eo rum est in tem pore tri bulatio nis. Noli emulari

Anima nra cap xv. Anima nra cap xv. Amen dico uo bis quod u ni ex minimis meis fecistis mihi fecistis uenite benedicti pa tris mei possidete preparatum uobis regnum ab initio saeculi.

Loquetur dominus pacem in ple bem suam et super sanctos su os et in eos qui conuertuntur ad ipsum. Benedixisti

Gloriosus ds xxv. Exultabunt sci. Letamini in dno xxv.

Ne timeas zachari a exaudita est oratio tu a et elisabeth uxor tua

pariet tibi filium et uocabis nomen eius iohannem et erit magnus coram domino

et spiritu sancto replebitur adhuc ex utero matris suae et multi in natiuitate

eius gaudebunt. Dispersit. Fuit ho

mo missus a deo cui nomen iohannes erat hic uenit

Ut testimonium perhiberet de lumine et parare do

mino plebem perfectam. Gloria et honore cap xiiii.

Magna est cap xiii.

Iustus ut palma florebit sicut cedrus libani multiplicabitur

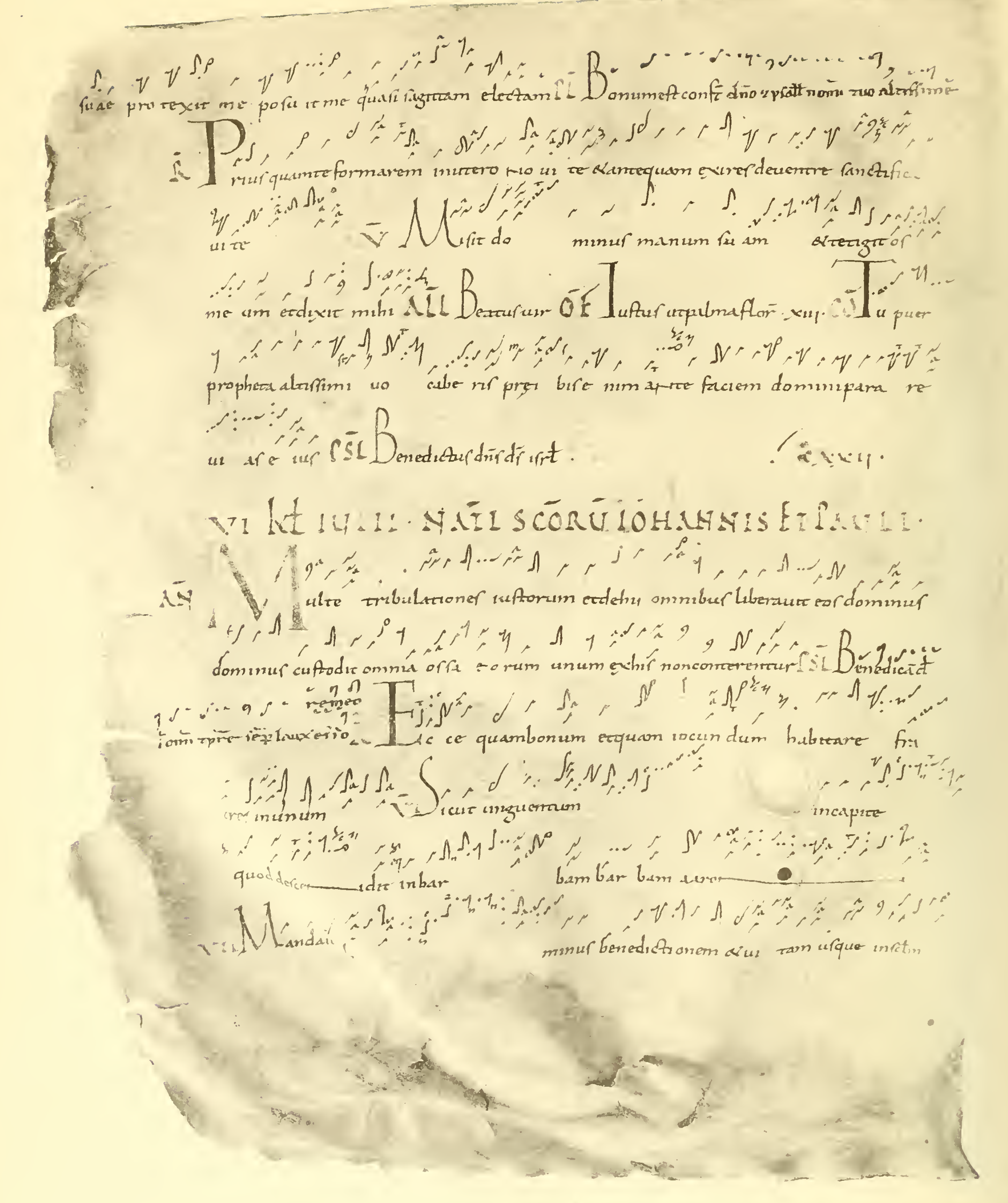
plantatus in domo domini in atriis domus dei nostri. Bonum est

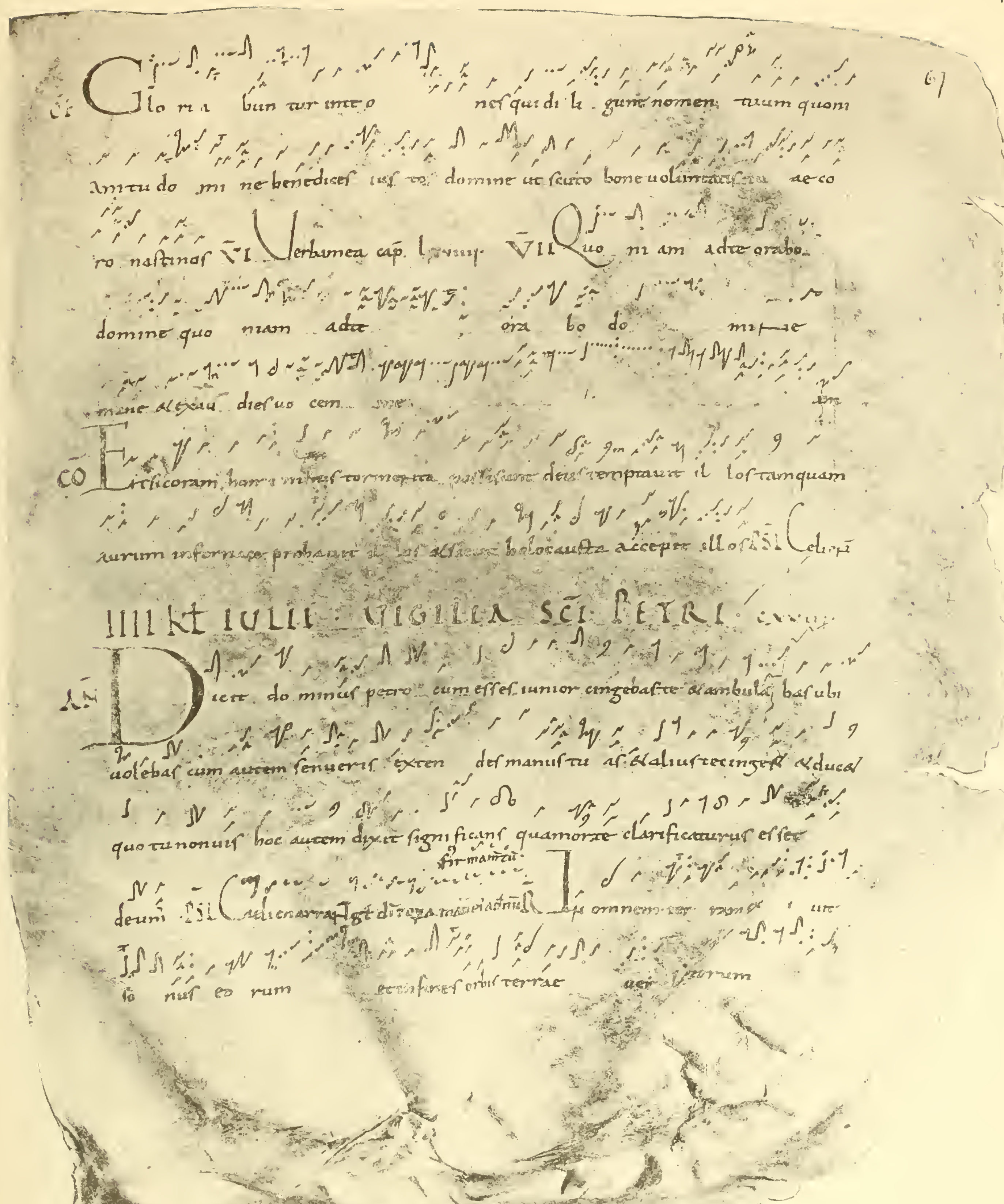
Iustus ut palma flor cap xiii. In uirtute tua d. xii.

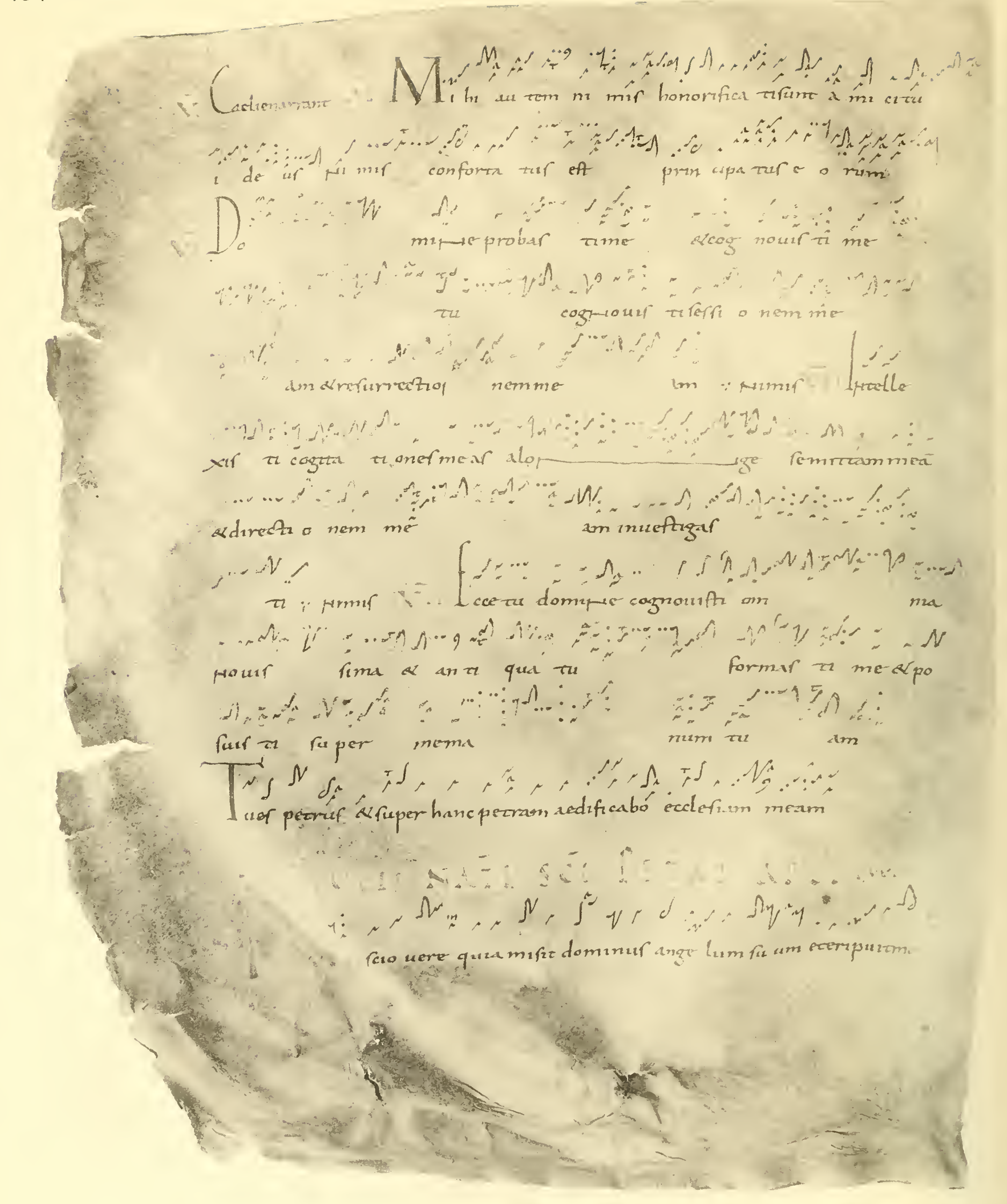
Posuisti d. xxi.

De uentre matris meae uocauit me dominus nomine

meo et posuit os meum ut gladium acutum sub tegumentum manus







℣ Caelienarrant Mi hi au tem ni mis honorifica ti sunt a mi ci tu

i de us ni mis conforta tus est prin cipa tus e o rum

D o mi ne probas ti me et cog novis ti me

tu cog novis ti sessi o nem me

am et resurrectio nem me am nimis intelle

xis ti cogita ti ones meas alo ge semitam meã

et directi o nem me am investigas

ti nimis ℣ Ecce tu domine cognovisti om nia

novis sima et anti qua tu formas ti me et po

suis ti super me ma num tu am

Tu es petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam

IN NATALE SCI PETRI

scio vere quia misit dominus ange lum su um et eripuit m

demanu he rodis & de omni expectatione ple bis iudeorum. Dī. Ī petr̄ adsē

mis dixi. R. Constitu es e os principes super omnem

terram me mo res e runt nominis tui domine

Propa tribus tu is na tisunt ti bifi propter

ea populi confitebuntur tibi XII. I uespetrus

Con sti tu es e os principes superom nem terram me mores e

runt no minis tui i nom m progeni et ge neratio ne

Eructua uit cor me um uerbum bonum di co e go

o pera mea re gi Inomni Lingua me

calamus scri be uelo citer scriben tis spe cio sus for

ma pre fi lis mi fu sa est gratia in labi

tuis Propterea bene

di xit te deus in num accingere gladio

circa femur potentissime Inomni CO Simon

iohannis diligis me plus his domine tu omnia nosti tu scis domine quia

amo te PS Ut supra II KL IUL NATL SCI PAULI CXX

Scio cui credidi et certus sum quia potens est depositum meum serva

re in illa die PS D

Qui operatus est petro inapostolatum operatus est et mihi inter

gentes et cognouerunt gratiam dei que data est mihi

V Gratia de i ipsi me uacua non

fuit sed gratia eius semper in me manet ALL Gaudete iusti ind

Mihi autem nimis cap. xxiii. CO Amen dico uobis quod uos qui reli

quistis omnia et secuti estis me centuplum accipietis et uitam aeternam pos

sidebitis PS Ut supra VI NON IULII NATL SCORU

... SS PETRI ET MARTINIANI CXXVI.

AN Iudicant sancti gentes et dominantur populi regnabit dominus deus illorum in perpetuum PSL Exultate iusti in dno rectos decet collaudatio 69

R Exultabunt sancti in gloria letabuntur in cubilibus suis

V Cantate domino canticum nouum laus eius in ecclesia sanctorum

ALL Te martyrum OF Gloriabuntur cxx CO Anima nostra sicut passer erepta est de laqueo uenantium PSL Nisi quia dns

VI IDUS IULII · NATL VII FRATRUM ·

Laudate pueri dominum laudate nomen domini qui habitare facit sterilem in domo matrem filiorum letantem PSL Sit nomen dni ben

OF Anima nra xx · ALL ... OF Anima nra xx

Quicumque fecerit uoluntatem patris mei qui in caelis est ipse meus frater soror et mater est dicit dominus PSL ...

III ID IUL · OCTAU APLORU PETRI ET PAULI

Sapientiam scorum cap cxv. R̄ Iustorum animę. [illegible] Gaudete iusti. [illegible] Exultab

sci cap cxvi. CO Iustorum animę xcvii. [illegible] cxx[illegible]

[illegible] KL AUG NATL SCAE [illegible]

Loquebar de testimoniis. kxxiii. R̄ Dilexisti iustitiam iii. AL Specie tua &

Diffusa est gratia kxxiii. CO Simile est regnum caelorum kxxii. [illegible]

[illegible] NATL SCI APOLLONARIS

Sacerdotes di cap xxxiii. R̄ Inveni david kxxiii. AL Memento dne dd

Veritas mea xxiii. CO Semel iuravi in sancto meo semen eius in aeternum

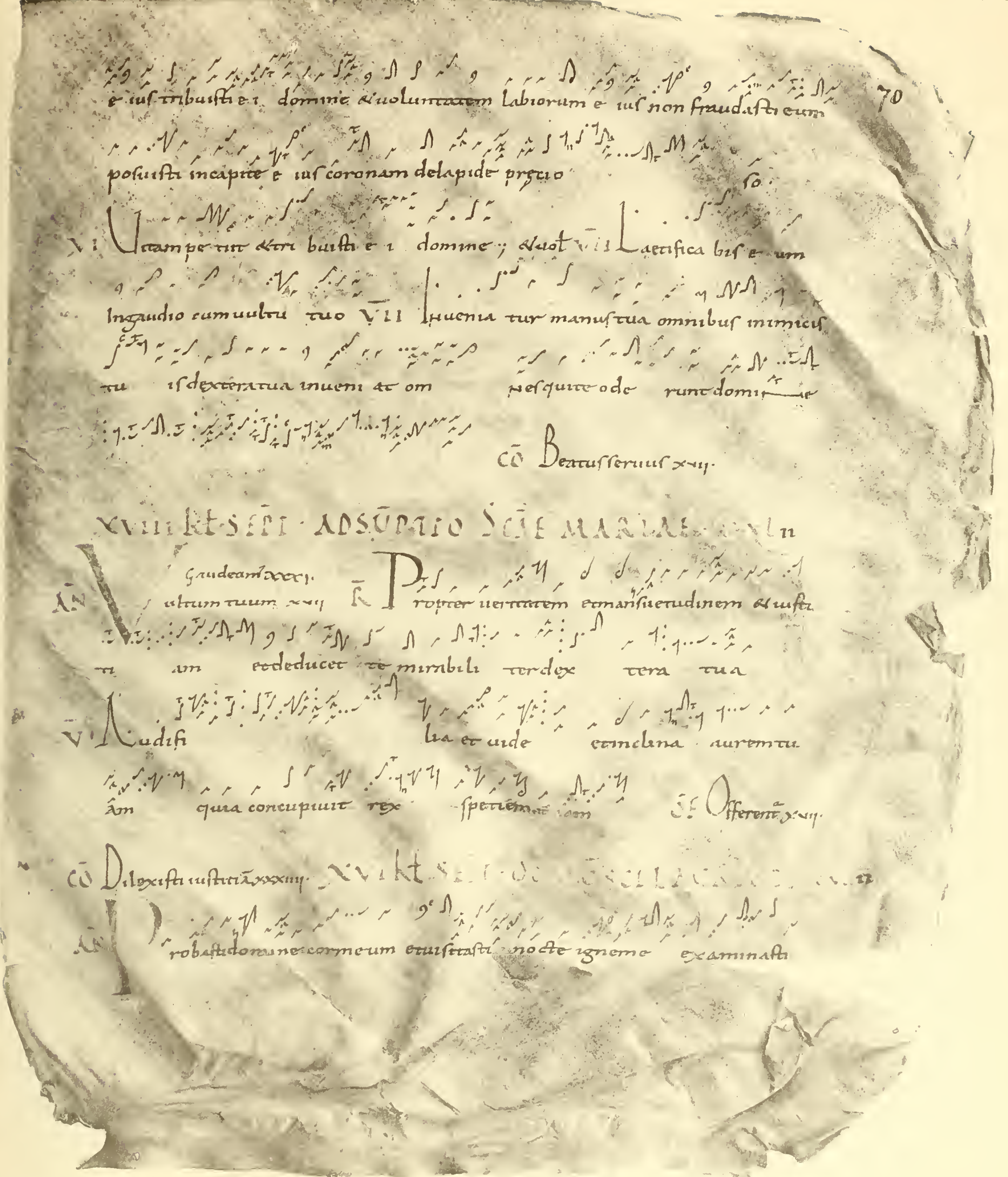
manebit & sedes eius sicut sol in conspectu meo & sicut lu[illegible] perfecta in aeternum

& testis in caelo fidelis. PS Ut supra [illegible] cxxxi.

[illegible] NATL SCI FELICIS PAPAE

[illegible]acerdo tes eius induam saluta re & sancti eius exultati o ne

exulta bunt. PS Memento dne david & om[illegible] eius


eius tribuisti ei domine et uoluntatem labiorum eius non fraudasti eum 70
posuisti in capite eius coronam de lapide pretio
V I Uitam petiit et tribuisti ei domine et uot VII Laetificabis eum
In gaudio cum uultu tuo VII Inueniatur manus tua omnibus inimicis
tu is dextera tua inueniat om nes qui te ode runt domi ne
CO Beatus seruus xxij
XVIII KL SEPT ADSUMPTIO SCAE MARIAE
Gaudeamus xxxj
AN Uultum tuum xxij R Propter ueritatem et mansuetudinem et iusti
ti am et deducet te mirabili ter dex tera tua
V Audi fi lia et uide et inclina aurem tu
am quia concupiuit rex speciem OF Offerentur xxij
CO Dilexisti iustitiam xxxiij XVI KL
AN Probasti domine cor meum et uisitasti nocte igne me examinasti

et non est inuenta in me i niquitas PSL Exaudi dñe iustitiã meam.

intende deprecationẽ meam. R̄ Beatus uir xxxii AL Iustus non conturbabitur

OF In uirtute tua dñe xii CO Qui uult uenire post me xxviii C xL iiii

XV KL SEPT NATL SCI AGAPITI MARTYR

AN Letabitur iustus cap xxviii R̄ Posuisti dñe xxviii AL Beatus uir OF In uirtute tua d

CO Beatus seruus xvi XI KL SEPT NATL SCI TIMOTHEI C xL

AN Salus aut iustorũ C xvi R̄ Iustorũ animę xcvi AL Scitote dñe OF Mirabilis ds

CO Ego uos elegi C xv X KL SEPT NATL SCI HERMETIS C xL

AN Iustus non conturbabitur qui dominus firma manum eius tota die misere

tur et commo dat et erit semen eius in benedictione e rit in aeternum conser

uabitur PSL Noli emulari in malignantibus neque zelaueris R̄ Iustus non conturba

bitur quia do minus fir mat ma num eius V Tota di e

miseretur et commodat et semen e ius in benedictione e rit

AL Iustus ut palma florebit. ST. In uirtute tua. cap. xvii. CO. Multitudo languentium xxv. 71

IIII KL SEPT NATL SCAE SABINAE CXLVII

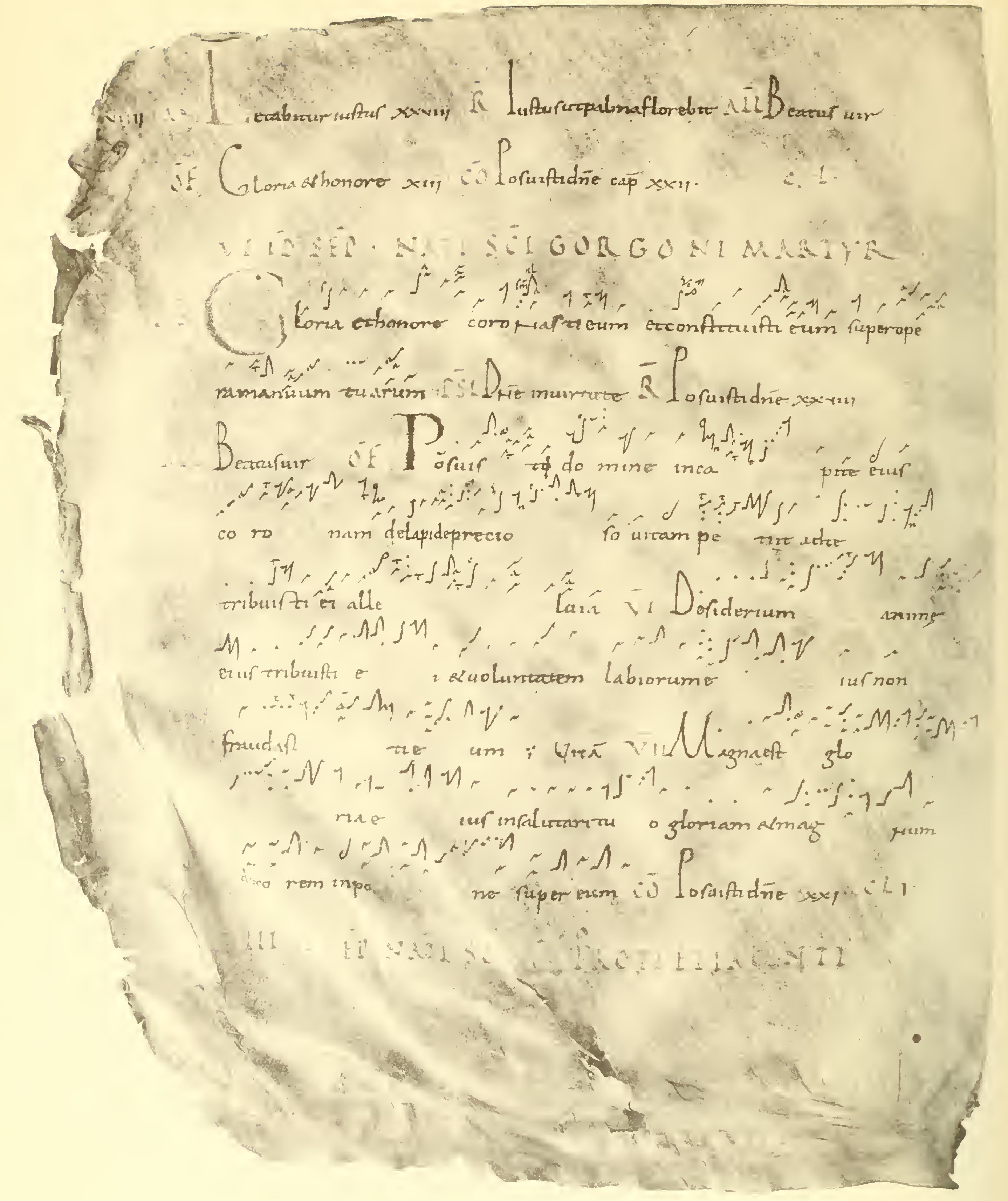
A Cognoui domine quia aequitas iuditia tua et in ueritate tua humiliasti me confige timore tuo carnes meas a mandatis tuis non me repellas. PSL Beati immaculati in uia qui ambulant in lege domini.

R Diffusa est gratia cap. xvii. ST Filiae regum cap. xv. CO Principes persecuti sunt me gratis et a uerbis tuis formidauit cor meum laetabor ego super eloquia tua sicut qui inuenit spolia multa concupiuit anima mea testimonia tua domine et dilexit ea uehementer. III KL SEPT NATL

SCORUM FELICISSIMI ET AUDACTI CXLVIII

AN Sapientiam scorum cap. cxv. R Exultabunt sci cxxvi. ST Laetamini in d. xxv.

CO Quod dico uobis in tenebris dicite in lumine dicit dominus et quod in aure auditis predicate super tecta. VI KL SEPT NATL SCI ADRIANI


Gloria et honore
Desiderium
Magna est

I udicabunt sci gentes cxxvi. R Exultabunt sci cxxxvi OF Gloriabuntur cxxi.

CO Qui uult uenire XVII KL SEP EXALTATIO SCE CRUCIS

N os autem gloriari oportet lxxvii R Xps factus est pro nob AL Dns reg deo

Dns enim firmauit k x CO Nos autem gloriari oportet in cruce

domini nostri ihesu xpisti per quem saluati et liberati sumus

[illegible] M DIE · NATL SCORU CORNELII [illegible]

S acerdotes dei k xxiii R Inueni dauid AL Memento dne OF Veritas mea

CO Dne quinq; talenta XVI KL OCTOB NATL SCI NICHOMEDIS [illegible]

L etabitur iustus R Posuisti dne AL Beatus uir OF Gloria et honore

CO Qui uult uenire xxviii XV KL OCT NATL [illegible]

[illegible] V ultum tuu xvii R Adiuuabit ea d xxxvi

Diffusa est gratia OF Offerentur xvii Simile est regnum celoru xvii

[illegible]

AN Ego autem sicut oliua xiii R Iustus ut palma florebit xiii OF Gloria et honore xiii

CO Posuisti domine xxviii. XI KL OCTOB ...

... Os iusti meditabitur xxi R Beatus uir XIII ... Posuisti ... cxlviii.

CO Magna est xxi. V KL OCTOB ... COSME ET DAMIANI

Sapientiam sanctorum ... cap cxx R Clamauerunt iusti et dominus exaudiuit eos et ex omnibus tribulationibus eorum liberauit eos

V Iuxta est dominus his qui tribulato sunt corde et humiles spiritu saluabitur ... Gaudete iusti OF Gloriabuntur cxxi.

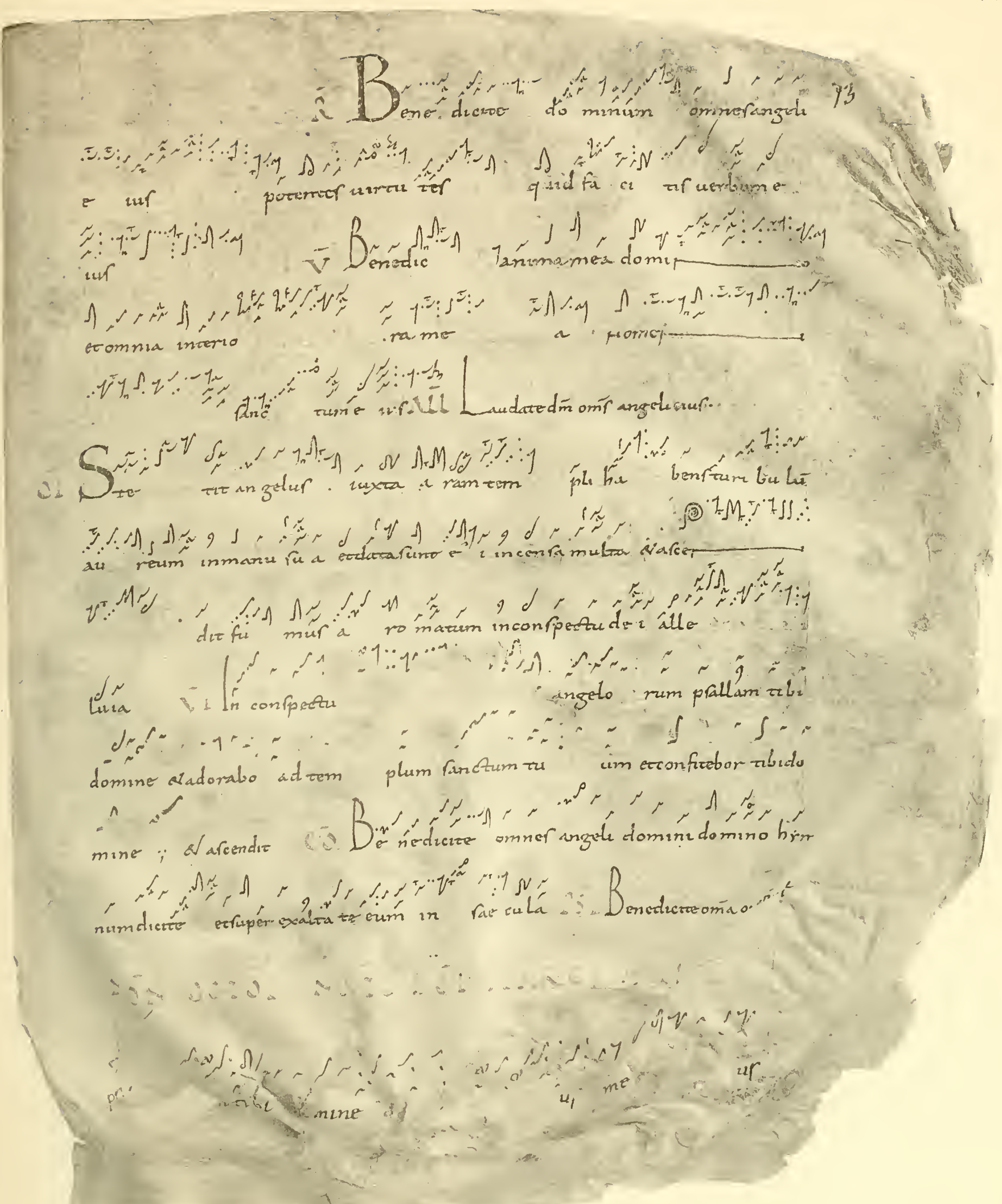
CO Posuerunt mortalia cap cxvi. III KL OCTOB DEDICATIO

BASILICE ... ARCHANGELI MICHAELIS ...

Benedicite dominum omnes angeli eius potentes uirtute qui facitis uerbum eius ad audiendam uocem sermonum eius ... Benedic anima mea

Alle ...

... conspec... angelo... ...um


R. Bene dicite do minum omnes angeli
e ius potentes uirtu tes quid fa ci tis uerbum e-
ius V Benedic anima mea domi——o
et omnia interio ra me a nomen——
scm tum e ius. All Laudate dm oms angeli eius
Of. Ste tit angelus iuxta a ram tem pli ha bens turi bu lu
au reum in manu sua et data sunt ei incensa multa et ascen——
dit fu mus a ro matum in conspectu dei alle
luia V In conspectu angelo rum psallam tibi
domine et adorabo ad tem plum sanctum tu um et confitebor tibi do
mine ; et ascendit Of. Be nedicite omnes angeli domini domino hym
num dicite et super exalta te eum in sae cula Benedicite omnia o
tibi mine me us

Sacerdotes di cap xxxiii Inueni dauid xxiiii Disposui Ueritas mea

Beatus seruus cap xxi

Iustorum animę

Mihi autem nimis honorati sunt amici tui deus nimis confortatus est principatus eorum. Dne pbasti me

Nimis honora ti sunt ami ci tui de us nimis conforta tus est principa tus eorum D inumerabo e os et su per are na multi plicabuntur Gaudete iusti in dno

In omnem ter ram exiuit so nus eo rum et in fines Terrae uerba e orum. Caeli e narrant glo riam dei et ra manuum eius annuntiat firmamentum In nomine

Sicut fui cum moyse ita ero te cum dicit dominus confortare populum meum neque ti meas ecce dominus deus tu us ante te est et non derelinquat. Exaudiat te dns. Mittat tibi dominus auxilium de sancto et de sion tu eatur te. Exaudiat te dominus in die tribulationis protegat te nomen dei iacob

Ueritas mea. Letabimur in salutari tuo.

Statuit ei dns. xxiii. Dne preuenisti eum. clxiii. Gloria et honore. cap. xiii.

Beatus seruus. xvii. IN ORDINATIONE [illegible]

Benedicet te hodie deus et unget te oleo letitiae pre consortibus tuis memores to nominis domini dei tui. Ds deorum dns locutus est. Immola deo sacrificium laudis et redde altissimo uota tua. Congregate illi scos eius. Mittat tibi dns

Desiderium. Benedic anima mea dno. xlvi. Euntes predicate euange

euangelium regni gratis accepistis gra tis da te.

IN ORDINATIONE EPORUM PLURIMORUM

AN Congregate il li ius tos e ius qui ordinauerunt testamentum e ius super sacrificia et adnuntia bunt caeli iustitiam e ius quia de us tu us ego sum

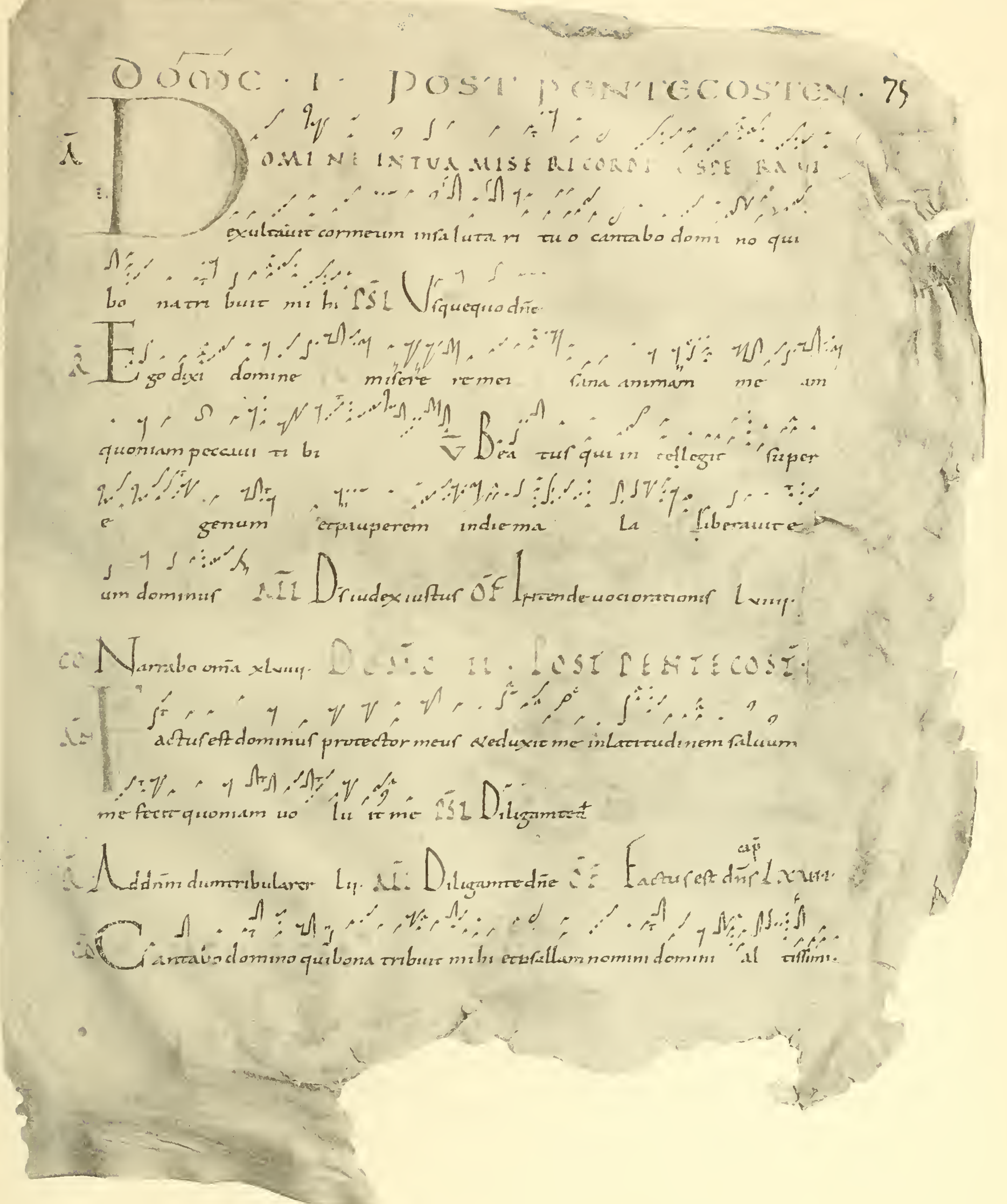
PSL Ds deorum. ALL Disposui TRA Desiderium OF Benedic anima

CO Messis quidem mul ta operarii autem pauci rogate dominum messis ut ad iciat operarios in messem suam. IN AGENDA MORTUORUM

AN Requiem eternam dona ei domi ne et lux perpetua luceat e i.

PSL Anima eius R Requiem aeter nam do na e i do mine et lux perpe tua lu ceat e i V Anima e ius in bo nis demora bitur et semen e ius heredita bit terram

CO Ego sum resurrectio et uita qui credit in me etiam si mortuus fuerit uiuit et omnis qui credit in me non morietur in eternum.


DOMC · I · POST PENTECOSTEN · 75
OMINE IN TUA MISERICORDI SPE RA VI
exultauit cor meum in sa luta ri tu o cantabo domi no qui
bo na tri buit mi hi PSL Usquequo dñe
Ego dixi domine misere re mei sana animam me am
quoniam peccaui ti bi V Bea tus qui in tellegit super
e genum et pauperem in die ma la liberauit e
um dominus ALL Deus iudex iustus OF Intende uoci orationis lxviii
CO Narrabo omña xlviii. DOMC II · POST PENTECOST
Factus est dominus protector meus et eduxit me in latitudinem saluum
me fecit quoniam uo lu it me PSL Diligam te
Ad dñm dum tribularer lii ALL Diligam te dñe OF Factus est dñs lxviii
Cantabo domino qui bona tribuit mihi et psallam nomini domini al tissimi

DOM. III. POST PENTECOSTEN

Respice in me et miserere mei domine quoniam unicus et pauper
sum ego uide humilitatem meam et laborem meum et dimitte
omnia peccata mea deus meus. PSL. Ad te dne leuaui

Iacta cogitatum tuum in d. xlviii. ALL. Caeli enarrant. OF. Sperent in te omnes. lxx

Ego clamaui quoniam exaudisti me deus inclina aurem tuam et exaudi
uerba mea. Exaudi dne iustitiam. DOM. IIII. POST PENT.

Dominus illuminatio mea et salus mea quem timebo dominus
defensor uite mee a quo trepidabo qui tribulant me inimici mei i
infirmati sunt et ceciderunt. PSL. Si consistant

Propitius esto. li. ALL. Dne in uirtute tua. OF. Illumina oculos meos. lii.

Dominus firmamentum meum et refugium meum et liberator meus deus
meus adiutor meus. DOM. V. POST PENTECOST.

Exaudi domine uocem meam qua clamaui ad te adiutor meus es tu ne de- 76
relinquas me neque despicias me deus salutaris meus. Ps. Dominus illuminatio m.
R. Protector noster. All. In te domine speraui. Benedicam dominum.
Unam petii a domino hanc requiram ut inhabitem in domo domini
omnibus diebus uitae meae. V. Ad te domine leuaui. Dom. VI. post pent.
Dominus fortitudo plebis suae et protector salutarium christi sui est
saluum fac populum tuum domine et benedic hereditati tuae et rege eos
usque in saeculum. Ps. Ad te domine clamabo
Conuertere domine aliquantulum et deprecare super seruos tuos
Domine refugium factus es nobis a generatione et progenie. All. Eripe me de inimicis meis.
Of. Perfice gressus meos. xxxvi. Co. Circuibo
et immolabo in tabernaculo eius hostiam iubilationis cantabo et psalmum
dicam domino. Ps. Dominus illuminatio. Dom. VII post pent.

Omnes gentes cu. R Venite filii. V AL. Te decet ymnus ds.

Sicut in holocaustum arietum et taurorum & sicut in milibus agnorum pinguium sic fiat sacrificium nostrum in conspectu tuo hodie ut placeat tibi quia non est confusio confidentibus in te domine

V Et nunc sequimur in toto corde & timemus te & quaerimus faciem tuam domine ne confundas nos sed fac nobis iuxta mansuetudinem tuam & secundum multitudinem misericordiae tuae. Quam est CO Inclina aurem tuam accelera ut eruas me. AL Inited spau. DOMC. VIII. POST [illegible]

Suscepimus ds xxx. Esto mihi AL Attendite OF Populum humilem lxvi.

CO Gustate et uidete quoniam suauis est dominus beatus uir qui sperat in eo.

in Benedicta dnm. DOMC. VIIII. POST PENTECOST.

Ecce deus adiuuat me & dominus susceptor est animae meae auerte mala inimicis meis in ueritate tua disperde illos protector meus domine.

PSL D[n]s in nomine tuo R̄ Domine dominus noster quam ad-

mirabile est nomen tuum in universa terra V̄ Quoniam elevata est

magnificentia tua super caelos ALL Exultate deo OF Iustitiae domini lviii.

CO Primum quaerite regnum dei et omnia adicientur vobis dicit dominus. Ut sup.

DOM̄C · X · POST PENTECOSTEN·

D um clamarem ad dn̄m xxxviiii. R̄ Custodi me dn̄e xlv. ALL Dn̄e ds salutis

OF Ad te dn̄e levavi. CO Acceptabis xxxviiii. DOM̄C · XI · P PENT·

AN Deus in loco sancto suo deus qui inhabitare facit unanimes in domo ipse

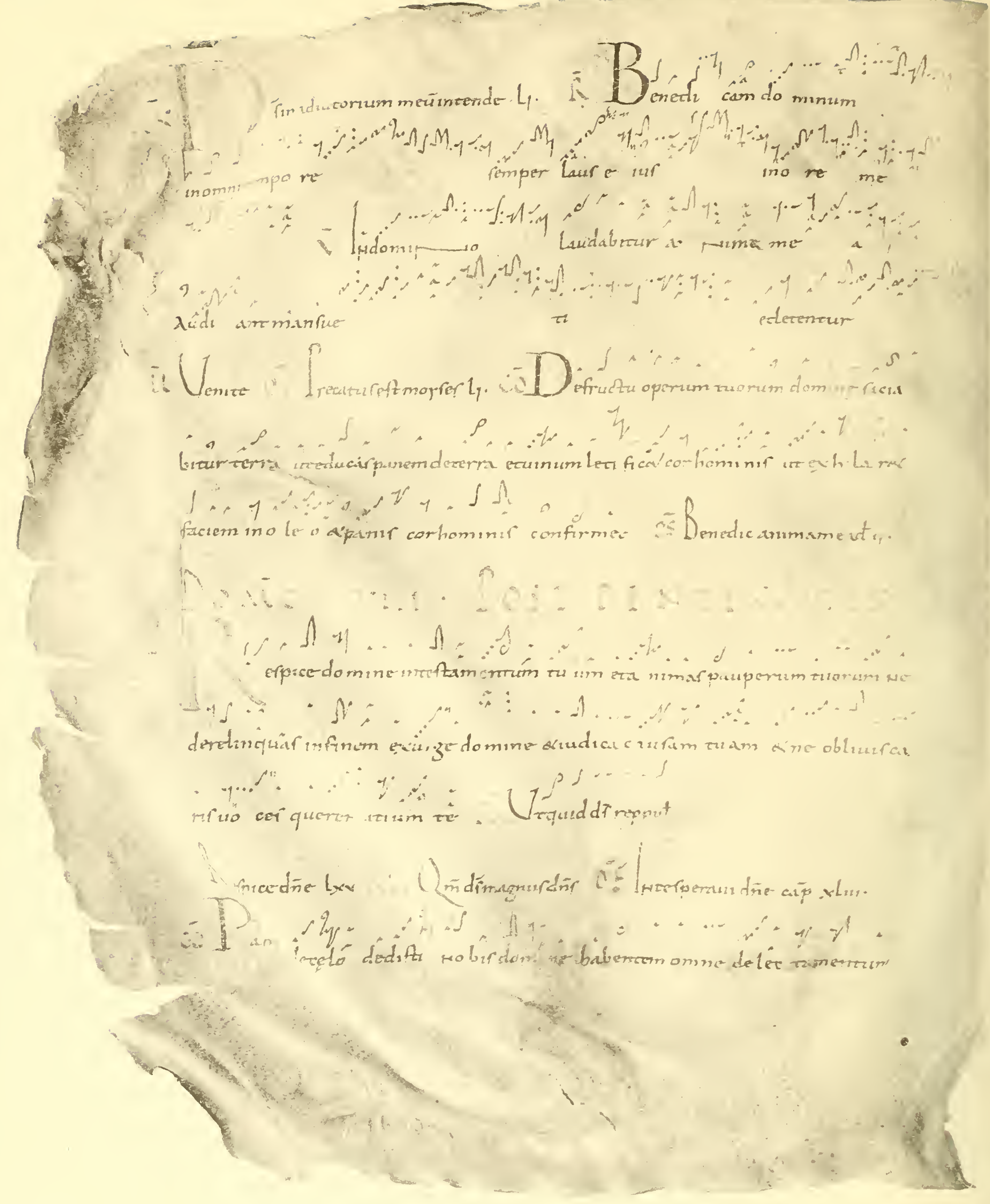
dabit virtutem et fortitudinem plebi suae PSL Exurgat ds

R̄ In do speravit cor meum lxiiii. ALL Dn̄e refugium OF Exaltabo te dn̄e cap. xxxviii.

CO Honora dominum de tua substantia et de primitiis frugum tuarum ut impleantur

impleantur horrea tua saturitate et vino torcularia redundabunt. Ut sup.

DOM̄C · XII · POST PENTECOSTEN·



Commenti sapo rem sua ui ta tis (Iesu p.) DOM. XIIII. 73.

Protector noster aspice de us et respice in faciem xpisti tui quia melior est dies u na in atriis tu is su per mi lia. Quã dilecta

R Bonum est confidere lxvi. V Confite mini dño. Immittet angelus dñs xlv. Panis quem ego dedero xlv.

DOM. POST PEN...

Inclina do mine aurem tu am ad me et ex audi me saluum fac seruum tu um de us me us sperantem in te miserere mihi domi ne quoniam ad te cla maui to ta die. Laudabo... Lumbus... dñe or

Bonum est confiteri dñ. lxii. V Paratum cor meum OF Expectans expectaui lxii.

Qui manducat carnem meã lx. DOM...

Miserere mihi domine quoni am ad te clama ui to ta die qui a tu domi ne sua uis ac mitis es et copio sus in misericor di a omnibus inuocan

ti ... Inclina dne aurē tuā

R̄ Iudicabit gentes xxvii ADᵀ Redemptionem ST Dñe in auxilium meū resp lii.

Ne memorabor lex. DOMC XVII POST PENTECOST.

Iustus es domine et rectum iudicium tuum fac cum seruo tuo secundum misericordiam tuam Beati immaculati

Beata gens cap lxviii. ALL Qui timent dnm OF Oraui deum meum ego daniel dicens exaudi domine preces serui tui illumina faciem tuam super sanctuarium tuum et propitius intende populum istum super quem inuocatum est nomen tuum deus Adhuc me loquente et orante et narrante peccata mea et delicta populi mei israhel superque Audiui uocem dicentem mihi daniel intellege uerba quae loquor tibi quia ego missus sum

adte nam & michahel uenit in adiutoriu 79

me um. Offertorius. CC. Vouete & reddite

domino deo nostro omnes qui in circuitu eius adfertis munera terribi

li & ei qui aufert spiritum princi pum terribili a pud omnes re

ges terre. MENSE SEPTIMO FR IIII. AD SCAM MARIA

Exulta te deo adiutori nostro iubilate de o iacob sumite psalmum

iocundum cum cithara canite initium mensis tuba quia preceptum in israhel est

& iudicium deo ia cob. PS.L. R. Propitius.

R. Quis sicut do minus de us noster qui in altis habi tat humili a

respicit in celo & in terra. V. Suscitans is

a terra inopem et de stercore e rigens pau

perem. OF. Meditabor. cap. xliii. CO. Comedite pinguia

& bibite mulsum & mittite partes eis qui non preparauerunt sibi sanctus enim

[illegible] gaudiam etenim domini est fortitu do nostra

[illegible] AD SCOS APLOS

Letetur cor querentium dnm lxx R Conuertere dne [illegible] Benedic

animam mea dno [illegible] Aufer a me obprobrium & c. tepui

quia mandata tua exquisiui domine nam et testimonia tua meditatio mea est

Beati inmaculati SABB IN XII LECT [illegible]

enite adoremus deum et procidamus ante dominum ploremus ante

um qui fecit nos quia ipse est dominus de us noster.

Propitius esto dne

Protector nr. R Dne refugium Conuertere. Benedictione. Laudate dnm omnes

Dne ds salutis meae M ense septimo festa celebrabitis cum in taberna

culis habitare fecerim filios israhel cum educerem eos de terra egypti ego

dominus deus uester. DOM [illegible]

Da pacem domine sustinentibus te ut prophete tui fideles inueni- 60

antur exaudi preces serui tui & plebis tue israhel. Dixi quoniam exaudi

Leuauit sum lxi. [illegible] Laudate dominum

S[illegible] moyses altare domino offerens super illud holo-

causta [illegible] immolans uictimas fecit sacrificium uespertinum in odorem sua-

uitatis domino deo in conspectu filiorum [illegible]

Locutus est dominus ad moysen —— dicens —— [illegible] ascende

in montem si——na et stabis super cacumen eius surgens moyses ascen-

dit in montem ubi constituit ei deus —— descendit ad eum dominus

in —— nube et adstitit ante faciem eius [illegible] moyses procidens adora-

uit dicens; obsecro domine dimitte peccata populi tui [illegible] ad eum dominus [illegible]

faciam secundum uerbum tuum. Tunc [illegible]

[illegible] moyses [illegible]

ostende mi hi teipsum manifes te ut ui de am te et locutus est ad eum

dominus di cens is non enim uidebit me ho mo

& uiuere po test sed es to super altitudinem lapi dis & protegat te

dextera mea donec per tran seam dum pertransiero

auferam manum me am & tu c uidebis gloriam meam

facies autem mea non uidebitur tibi quia ego sum de us ostendens mirabi

li a inter ram ; Tunc moyses

CO Tollite hostias & introi te in atria e ius adorate dominum in aula sancta

eius. ps. Cantate dno. DOMC VIIII POST PENTECOS

Salus populi ego sum lxviii. R Dirigatur oratio mea xliii. ALL Quam confirmata

OF Si ambulauero lxiii CO Tu mandasti lxvii. DOMC X POST PEN

Omnia que fecisti lxxii. R Oculi omnium lxiii. ALL Dextera dei fecit

OF Super flumina lxxii CO Memento uerbi tui DOMC XI POST PENT

In uoluntate tua domine uniuersa sunt posita et non est qui possit resistere

uoluntati tuę tu enim fecisti omnia caelum et terram et uniuersa quae ce

li ambitu continentur dominus uniuersorum tu es. Beatum ma

R. Dne refugium. cap. B

AL. De pfundis

Vir erat inter ra nomine

iob simplex et rectus ac timens deum quem satan petiit ut tempta ret

et data est ei potestas a domino et in facultate et in carne eius perdidit

[illegible] ipsius et filios carnem quoque eius graui ulcere

[illegible] Utinam appenderentur peccata mea u

[illegible] penderentur peccata me a quibus i

non merui quibus i non merui et calamitas et cala

mitas et calamitas quam pa ti or haec grauior appa reret.

Quae est enim quae est en[illegible] quae est enim fortitudo me a ut sustineam

aut quis finis meus ut pacienter a gam aut finis meus ut pacienter

Numquid fortitu do lapidum fortitudo

uro mea ae nea est aut caro mea ae ne a est. uir erat

Quoniam quoniam quoniam non reuer te tur ocu lus me us

ut ui de bona ut uideam bona ut uideam bona ut uideam bona

ut uideam bona ut uideam bona ut uideam bona ut uideam bona ut

bo na. uir erat. CO In salutari

uerbum tuum spera ui quando facies de persequentibus me iudi ci

ti sunt me adiuua me domine de us me us.

Post pentecosten

quitates ob a beris domi ne domine quis sustine bit

ipud te pro tio est de postea PS De prof ndis

bonum Conf dor ti b dne Recordare

omnipotens dom a discretionem rectum et b to

osme um utplac uerba me uprinci pi

in medium repug bis et me os untur e

os autem libera inma ster nae num

R ectu tuo ut loqu

D tat et unops

nones pa cis

uos ked

Libe as ti nos domine exad eteus

confu disti de

mixto ta di

cula Lauda anima mea d[omi]n[u]m De profun dis clamaui

ad te domine domine ex audi orati o nem meam

Fiant aures tu ae intendentes in oratio nem serui

tu de p[ro]f VII iniquitatem ob

seruaberis domi ne domi ne quis sustinebit de p[ro]f

Amen dico uobis quicquid orantes petitis credite quia accipie tis & fiet

uobis Ad sup[er]ma OFFICIUM DE SC[AN]TA TRINITATE

BENEDICTA SIT SAN A TRINITAS ATQUE INDIUISA UNITAS CONFITEBI

mur ei quia fecit no bis cum miseri cordiam suam PSL Benedic

R Bene dictus es domi ne qui intueris

os et sedes super cheru bin V Benedictus es

caeli et laudab[ilis] et glorio sus in saecula

edi OF Be ne dictus sit de us pa ter unige nitus

53

quę de i fi li us sanctus quo que spiri tus quia fe cit nobis cum mise

ricordi am suam V Bene di camus patrem et filium cum sanc

to spi ri tu laudemus et super ex altemus e um in saecula

CO Benedicimus deum caeli et coram omnibus uiuentib us

confite bimur e i quia fe cit nobis cum mise ricordiam suam.

OFFICIUM ITINERIS

A Benedictus dominus die quotidie prosperum iter faciat nobis deus

salutarium nostro rum PS L Exurgat ds R Diambulem in medio

VS Perfice gressus meos CO Prosperum iter faciat uobis de us noster angelus

enim domini bo nus committeti uo biscum

All lu ia Vox e ul ta ti o

tis u ...

... rum

... ha ... iona

... be

ALLE LU IA Ostende nobis do mini mise

ricordiam tu am et salutare tu um da nobis

Alleluia Letatus sum

in his que dic ta sunt mi hi in do mum do mini i bimus

Stantes erant pe des nostri in a tri

is hieru salem Diffu sa est gra tia in labiis tu is

propterea benedixit te de us in ae ternum

Alle luia Excita do mine potentiam tu am et ue

ni ut saluos faci as nos Alle lu ia

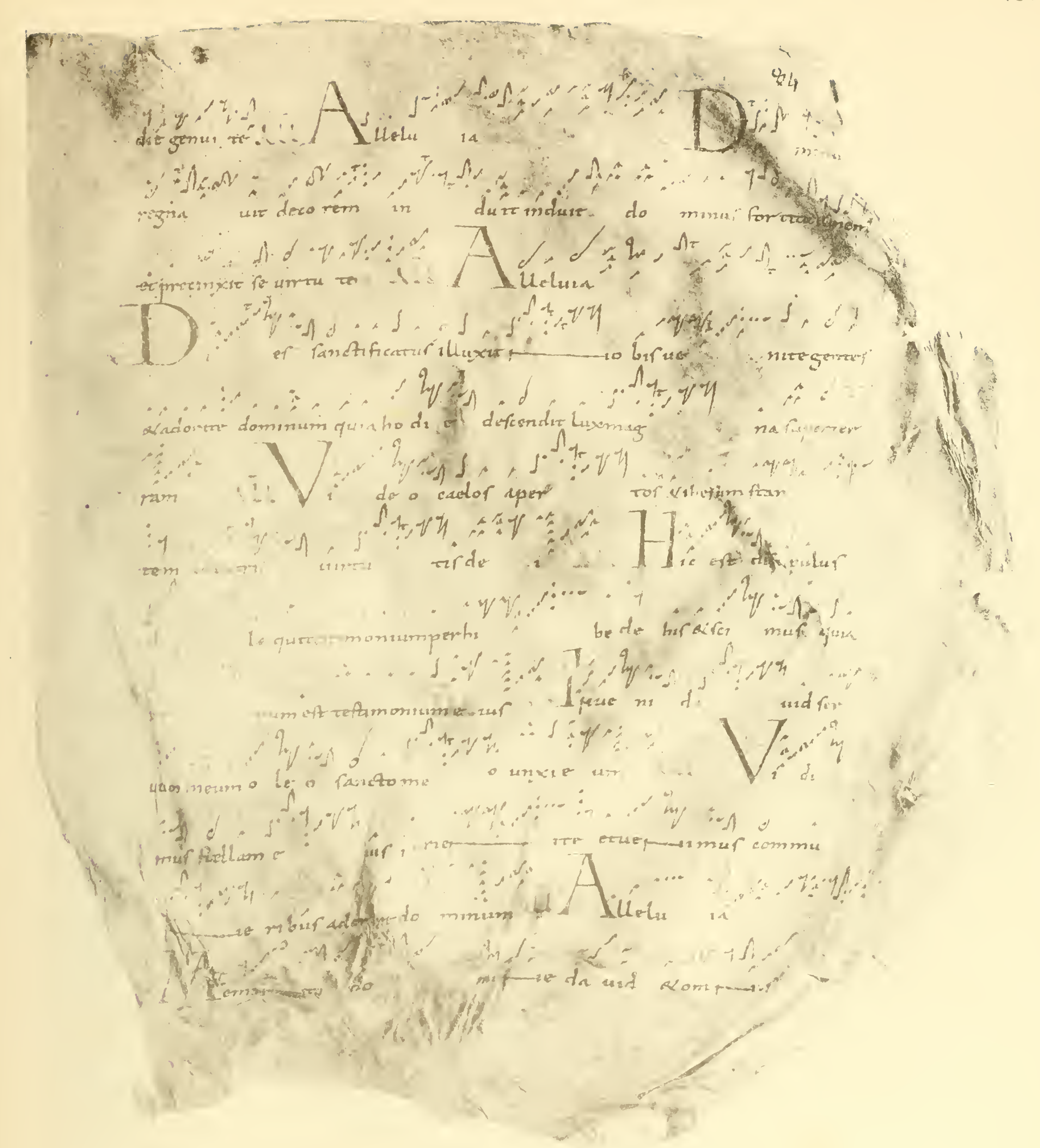
Veni domi ne ... li tarda re relaxa

... to rapl... ae

...xit ad me filius meus ... tu ego ho

...rie ... tur ini quitas ter re

...sor saluator n...


dit genui te ... Allelu ia ... D
regna uit deco rem in du it induit do minus fortitudinem
et precinxit se uirtu te ... Alleluia
D ... es sanctificatus illuxit ... io bis ue ... nite gentes
et adorate dominum quia ho di e descendit lux mag ... na super ter
ram ... V i de o caelos aper tos et ihesum stan
tem ... uirtu tis de i ... H ic est discipulus
le qui testimonium perhi be de his et sci mus quia
uerum est testimonium eius ... I nue ni d ... uid ser
uum meum o le o sancto me o unxi e um ... V i di
mus stellam e ... ius in ... te et ue ... nimus cum mu
ne ribus ado rare do minum ... Allelu ia
... do ... ie da uid ... om ...

ansuetu dinis e ius All. Alleluia

Iubilate deo omnis terra seruite domino in letitia

Specie tua & pulchritudine tua intende prosp ere

procede & regna All. Laudate deum omnes angeli eius

Laudate e um omnes uirtutes eius

All. Alleluia V. Beatus uir qui timet dominum

numinis uid [illegible] tis e ius cu pit nimis

All. S [illegible] tu [illegible] domine be nedicent te glo

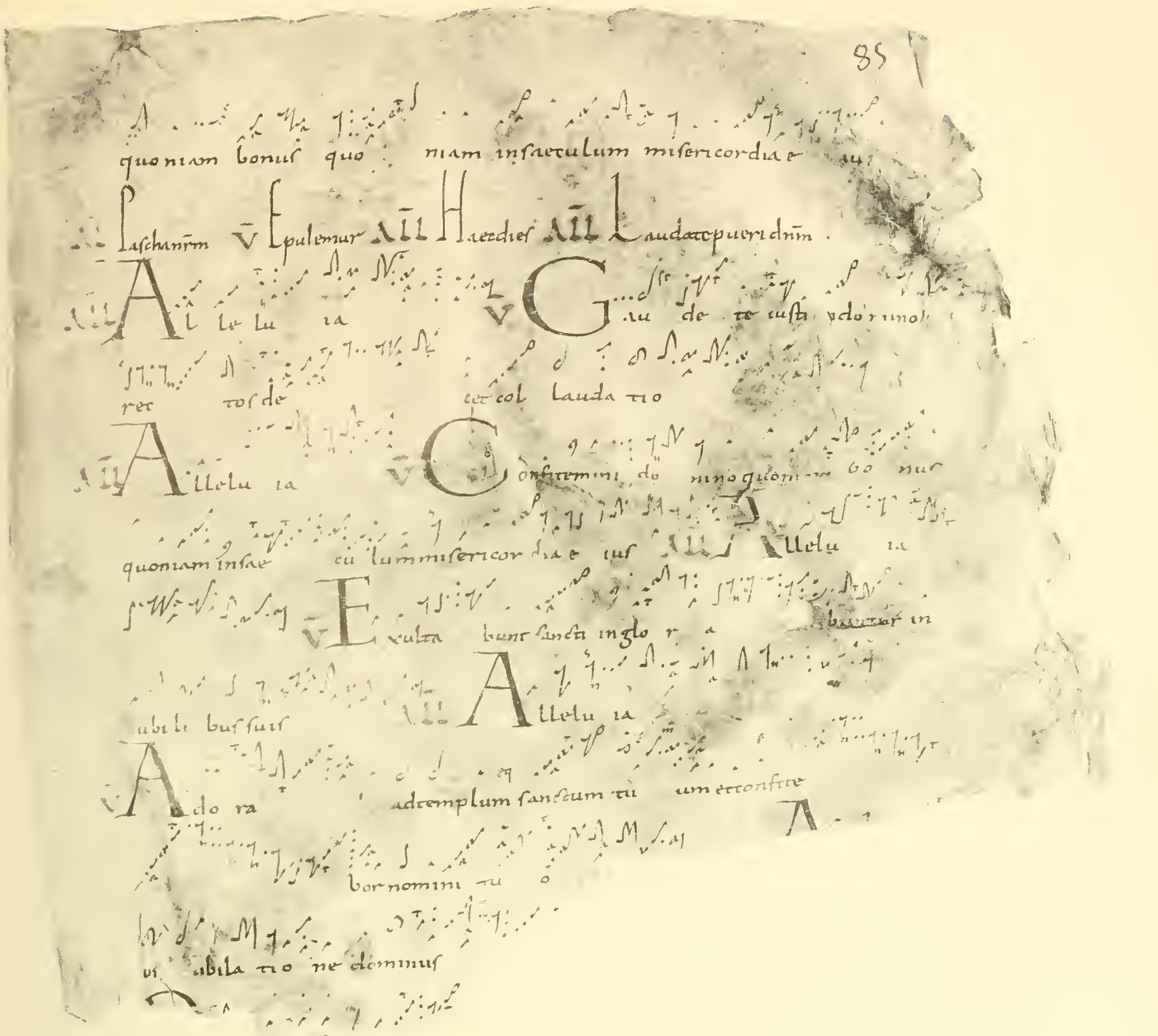
ri [illegible] regni tui dicent All. Dominus regnauit

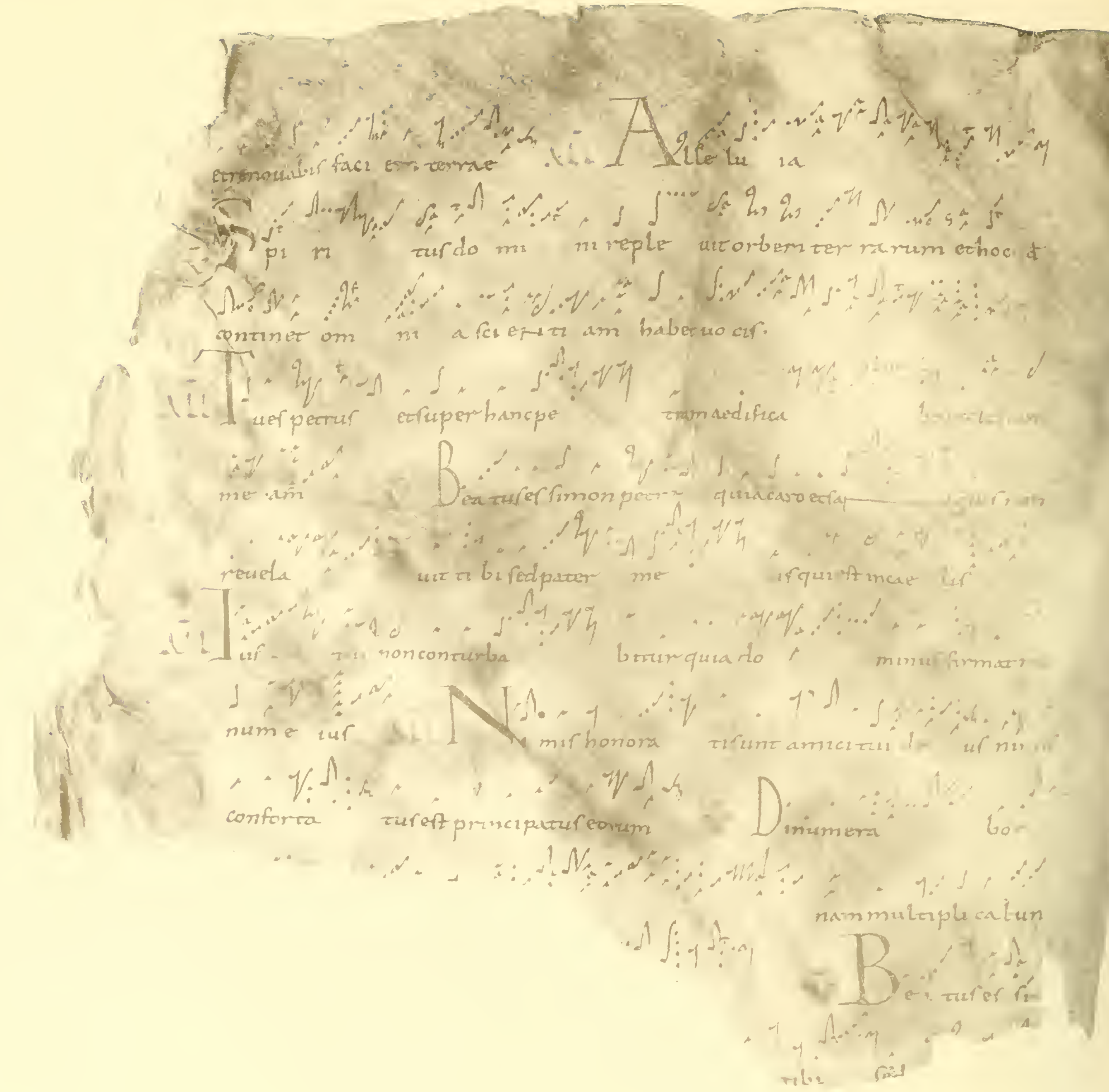
exultet te [illegible] tur insule multe

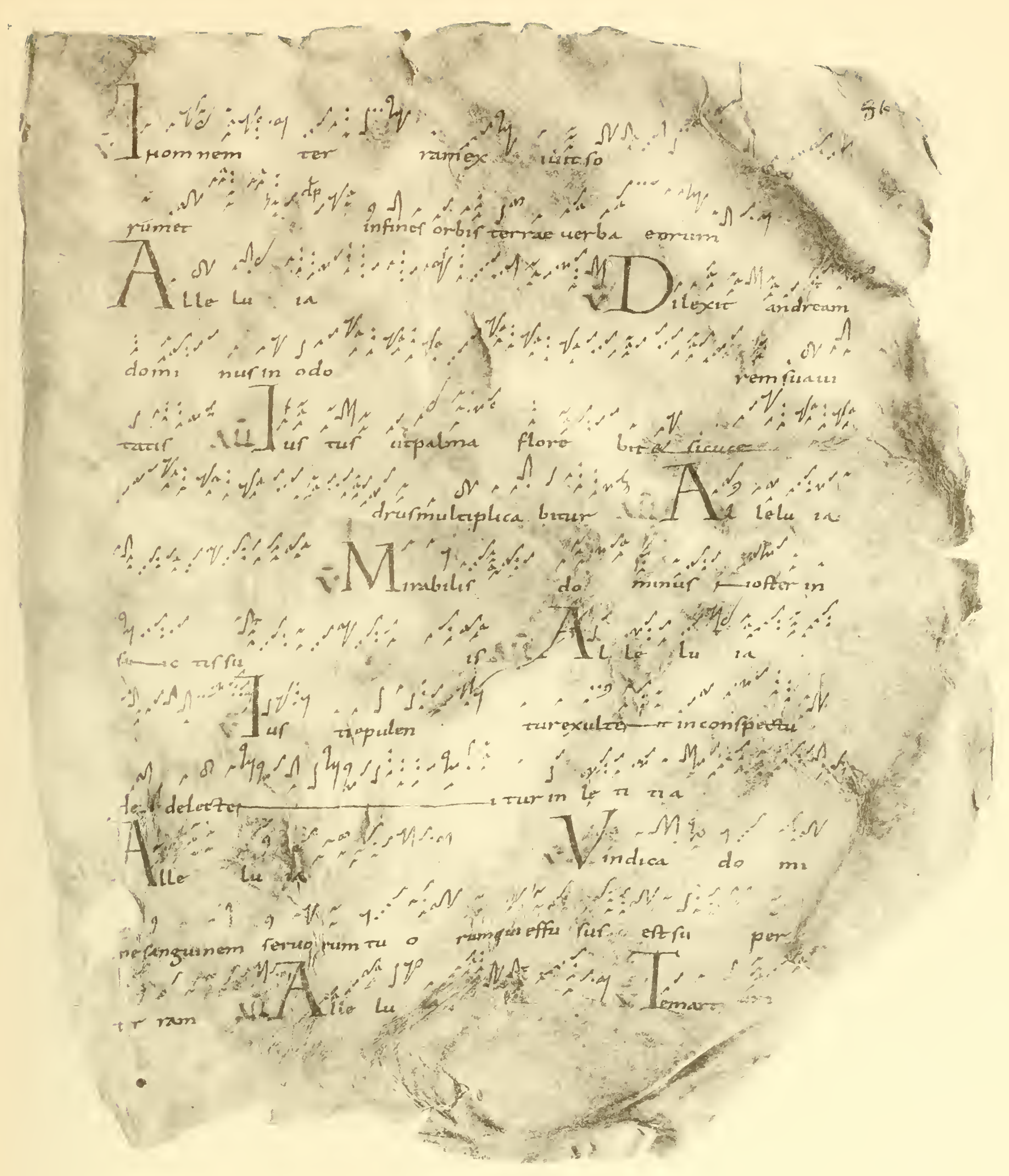
Ad du [illegible] tur re gi uirgines post eam proxime eius

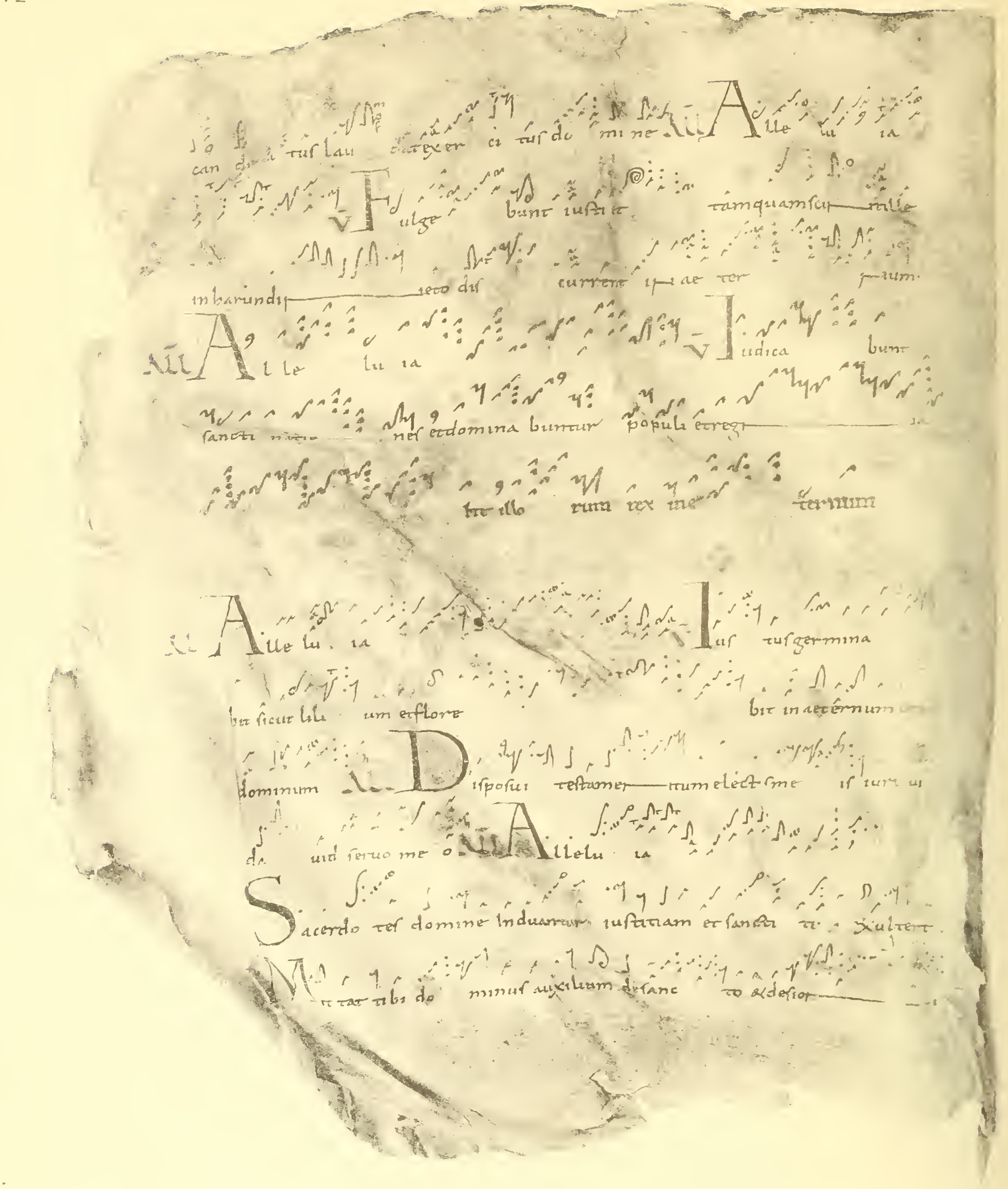
[illegible] re [illegible] tur [illegible] in letitia

[illegible] lu ia Confitemini domino


85
quoniam bonus quo niam in saeculum misericordia
Paschanrm V Epulemur ALL Haec dies ALL Laudate pueri dnm
Al le lu ia V Gau de te
ret tos de cet col lauda tio
ALL Allelu ia V Confitemini do mino quoniam bo nus
quoniam in sae cu lum misericor dia e ius ALL Allelu ia
V Exulta bunt sancti in glo ri a
ALL Allelu ia
Ado ra ad templum sanctum tu um et confite
bor nomini tu o
abila tio ne dominus


et renouabis faci em terrae Alle lu ia
Spi ri tus do mi ni reple uit orbem ter rarum et hoc &
continet om ni a scientiam habet uo cis.
Tu es petrus et super hanc pe tram aedifica
me am Beatus es simon petre quia caro et sa
reuela uit ti bi sed pater me us qui est in cae lis
Ius non conturba bitur quia do minus firmat
num e tus Nimis honora ti sunt amici tui de us ni
conforta tus est principatus eorum Dinumera bo
nam multiplicabun
Be a tus es si
tibi


In omnem ter ram ex iuit so
nus et infines orbis terrae uerba eorum
Alle lu ia
Dilexit andream
domi nus in odo rem suaui
tatis
Ius tus ut palma flore bit et sicut ce
drus multiplica bitur
Alle lu ia
Mirabilis do minus noster in
Alle lu ia
Ius ti epulen tur exultent in conspectu
delectet itur in le ti tia
Alle lu
Vindica do mi
ne sanguinem seruo rum tu o rum qui effu sus est su per
ter ram
Alle lu
Te mar



87

tuentur. et A. Elegit te dominus in sacerdo tem magnum in po

pulo suo A. Alle lu ia

Loquebar domine de testimoni is tu is in conspectu re

gum et non confu ndebar domine A. Alle lu ia

V Post par tum uirgo inuiola ta permansisti dei genitrix

intercede pro nobis

A. Allelu ia V. Deus iudex ius

tus fortis et paci ens numquid irascitur per singulos dies

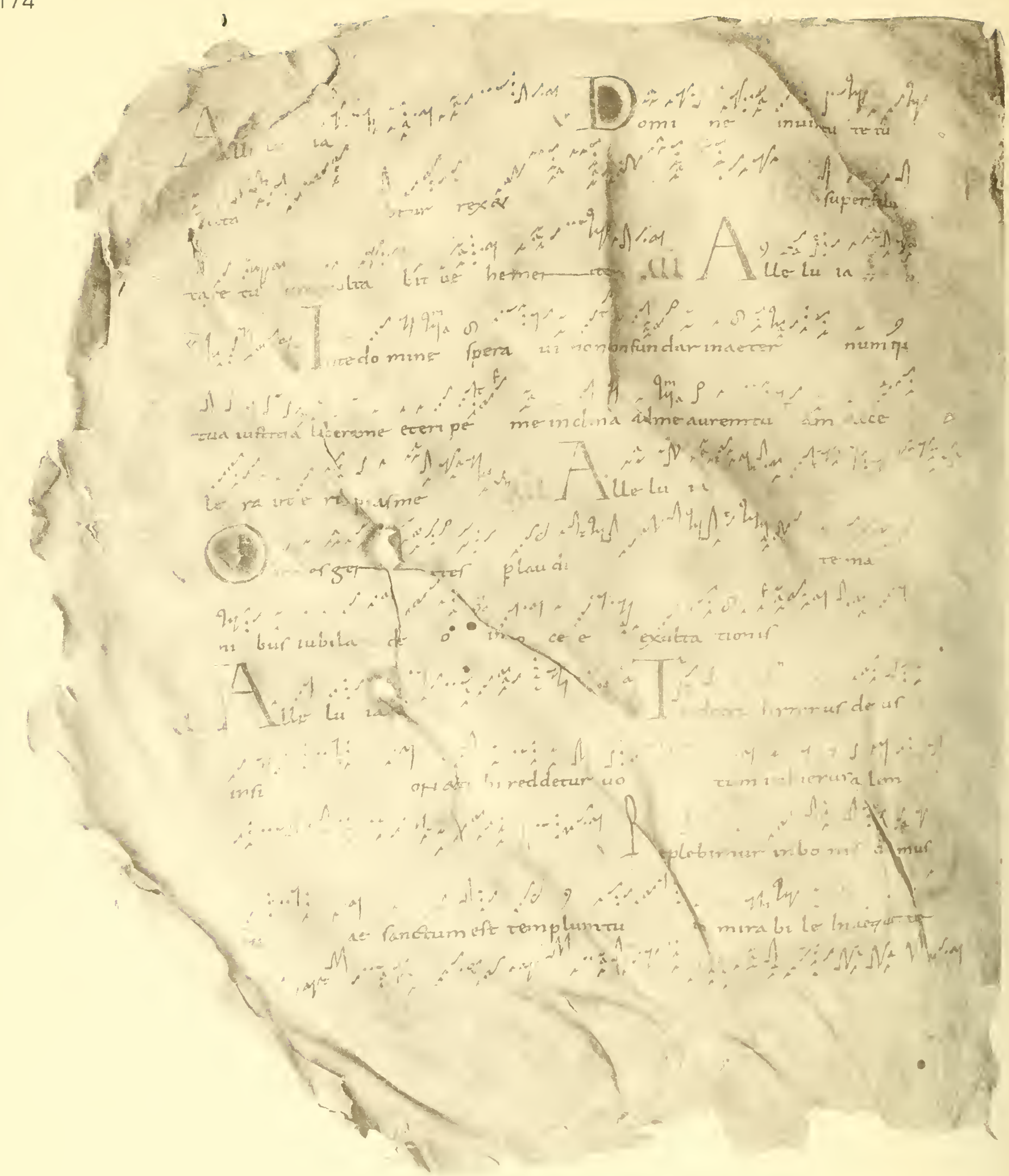
A. Alle lu ia V. Diligam te domi

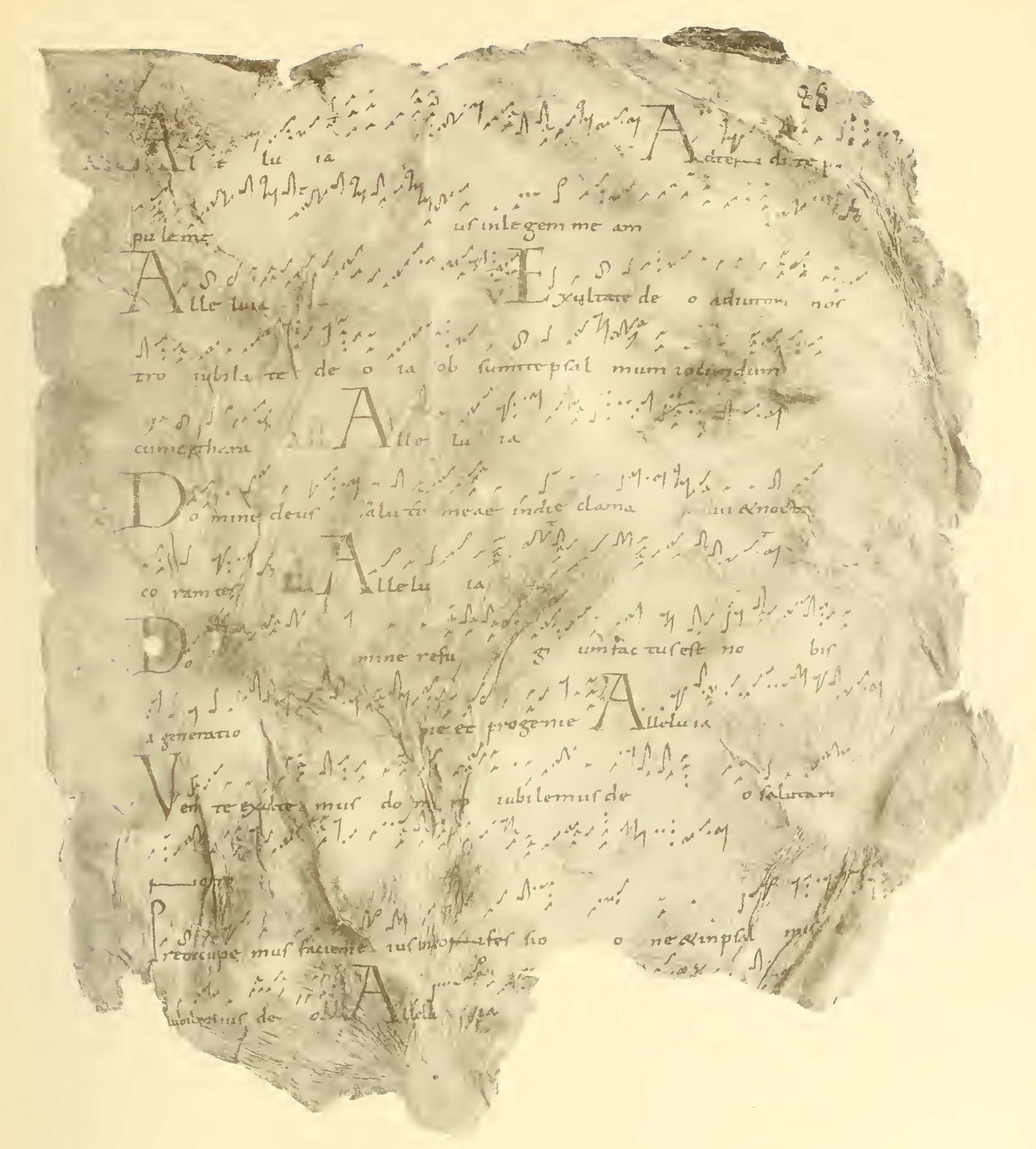
ne uirtus me a domi nus firmamentum men um

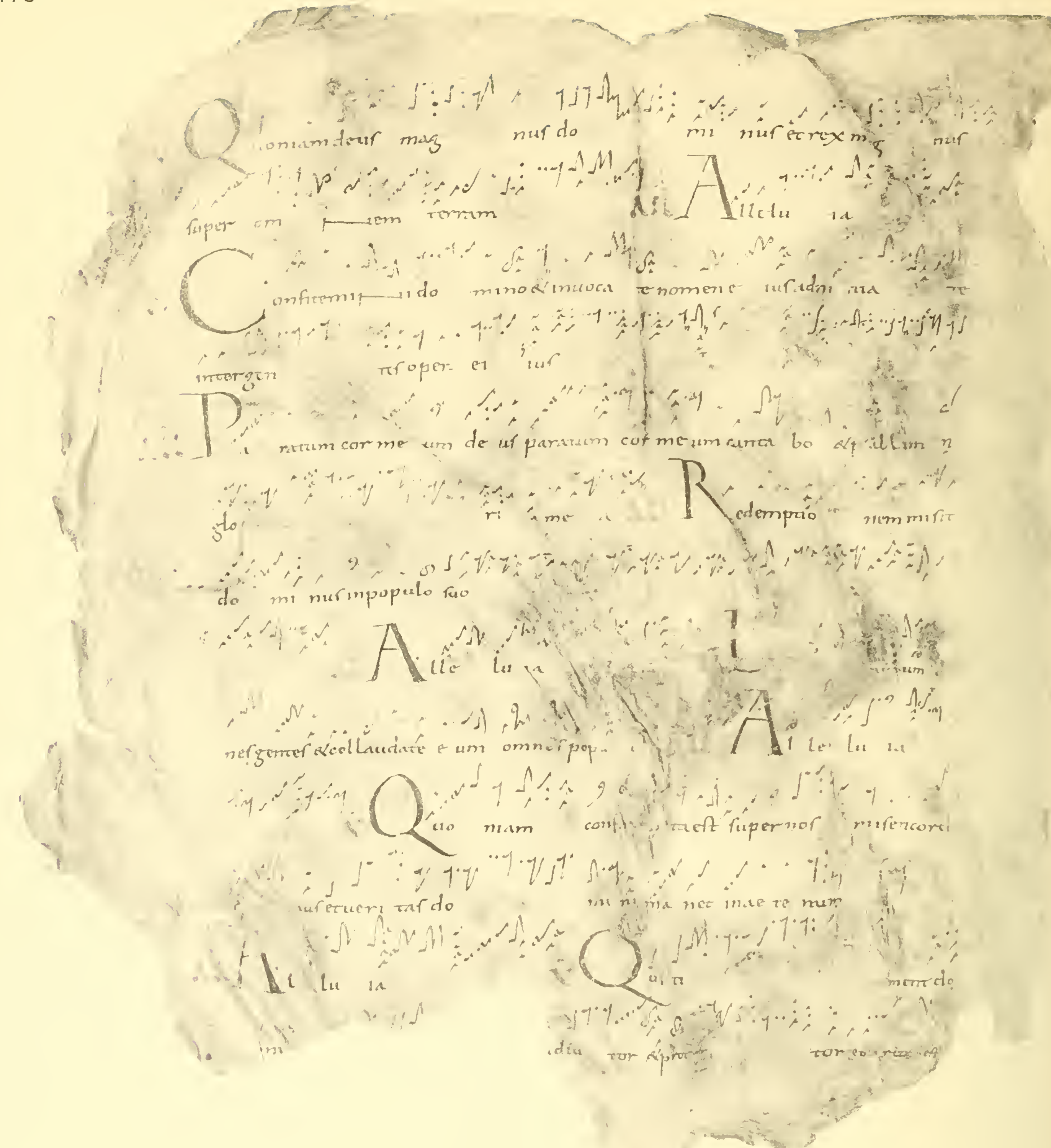
et refugium meum A. Caeli enar rant gloriam de i et opera

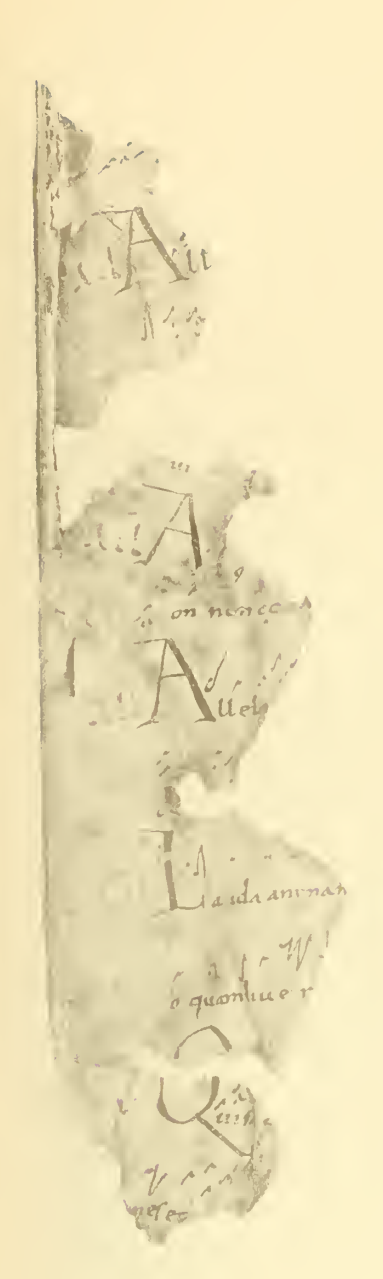
manuum e ius adnuntiat firmamentum dies die i eructuat

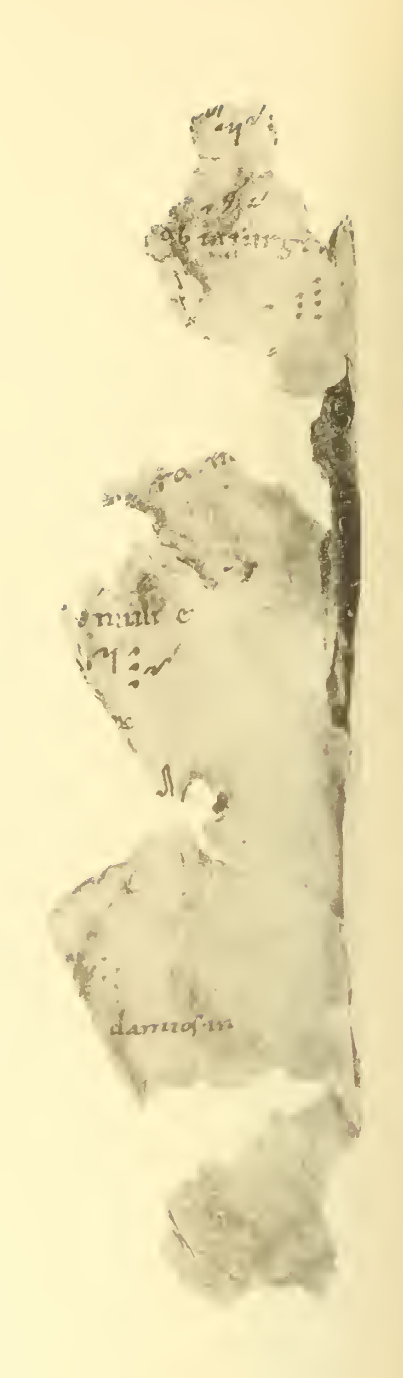
uer bum et nox noc ti indi cat scientiam


Domi ne
Alle lu ia
Alle lu ia
spera
Alle lu ia
plau di
exulta tionis
Alle lu ia
redde tur uo
sanctum est templum tu
mira bi le









Antiphonarium S. Gregorii cum notis musicis.

Ex Bibliotheca Capituli Carnotensis 3

AD TE LEVAVI A

NIMAM MEAM DEUS MEUS IN TE

Manuscripta octavi [illegible] vol. in fol. minima forma. 1. vol. in 4° N°

Lec. libri apocalipsis iohannis apostoli · Ecce ego iohannes uidi alterum angelum ascendentem ab ortu sol [illegible]

signum dei uiui · Et clamauit uoce magna IIII. angelis quibus datum est nocere terre et mari dicens [illegible]

neque arboribus quoadusque signemus seruos dei nostri in frontibus eorum · Et audiui numerum [illegible]

signati ex omni tribu filiorum israel · Ex tribu iuda [illegible] Ex tribu ruben [illegible]

1

innomine patris et filii et spiritus sancti amen

... inimici mei etenim universi qui te expectant noncon

... Unigene universi qui te expectant nonconfundentur

Vias tuas domine

... faciem ... eternitas tuas ... et edoce me ... Ostende nobis

Ad te domine levavi animam meam deus meus in te confido non erubescam neque irri

deant me inimici mei etenim universi qui te expectant non confundentur Dirige me

in veritate tua et doce me quia tu es deus ut salutaris meus et te sustinui to

ta die etem Respice in me et miserere mei domine custodi animam meam et eri

pe me non confundar quoniam invocavi te

[illegible] Dominus dabit benignitatem et terra nostra dabit fructum suum

[illegible] o pulussion ecce dominus venit ad salvan

das gentes et auditam faciet dominus gloriam vocis sue in leticia cordis vestre

Quare [illegible] Ex sion species decoris eius deus mani

feste veniet Congrega te illi sanctos eius qui or

dinaverunt testamentum eius super sacrifi

tia. Letatus sum Stantes Deus tu convertens vivificabis nos

et plebs tua letabitur in te ostende nobis domine misericordiam tuam

et salutare tuum da nobis [illegible] Benedixisti domine

terram tuam avertisti captivitatem iacob remisisti iniquitatem plebis

tue Misericordia et veritas obviaverunt sibi veritas de terra orta est

[illegible] tia de celo Lo prospexit Hierusalem surge

Ex tribu [illegible] xii milia signati Ex tribu aser xii milia signati Ex tribu [illegible] xii milia signati

Ex tribu manasse xii milia signati Ex tribu simeon xii milia signati Ex tribu levi xii milia signati

Ex tribu isachar xii milia signati Ex tribu zabulon xii milia signati Ex tribu ioseph xii milia signati

Ex tribu beniamin xii milia signati Post hec vidi turbam magnam quam dinumerare nemo poterat

ecita in excelso gaude iocunditatem quam meruisti ...

Dilexisti iustitiam et odisti iniquitatem propterea unxit te deus deus tuus oleo letitie

pre consortibus tuis. Eructavit. Dilexisti iustitiam et odisti iniquitatem.

Propter ea unxit te deus deus tuus oleo letitie ... Diffusa est. Offeren

tur regi virgines postea proxime eius offerentur tibi ...

verbum bonum dico ego opera mea regi ... Adducen

tur in le titia et exultatione adducentur in tem

plum regis offe ... Diffusa est gratia in labiis tuis

propterea benedixit te deus in eternum. Eructavit ...

Gaudete in domino semper iterum dico gaudete modestia vestra nota sit omnibus

hominibus dominus prope est nihil solliciti sitis sed in omni oratione petitiones vestre

innotescant apud deum. Benedixisti. Qui sedes domine super cherubim ...

ta potentiam tuam et veni ... Qui re

gis israhel intende qui deducis velud ovem ioseph Excita ... Benedixisti

domine terram tuam avertisti captivitatem iacob remisisti iniquitatem ple

bis tue. Operuisti omnia peccata eorum mitigasti om

nem iram tuam ... Ostende nobis domine miseri

cordiam tuam et salutare tuum da nobis

Remis ... Dicite pusillanimes confortamini et nolite timere

ecce deus noster veniet et salvabit nos ...

Memento nostri domine in beneplacito populi tui visita nos in salutari tuo. Alleluia

Ex omnibus gentibus et tribubus et populis et linguis stantes ante tronum in conspectu agni

amicti stolis albis et palme in manibus eorum. Et clamabant voce magna dicentes Salus deo

nostro qui sedet super tronum et agno. Et omnes angeli stabant in circuitu troni et seniorum et quatuor

animalium et ceciderunt in conspectu troni in facies suas et adoraverunt deum dicentes ...

Benedictio et claritas et sapientia et gratiarum actio et honor et virtus et fortitudo deo nostro

in secula seculorum amen.

dendum in bonitate electorum tuorum in letitia gentis tue ut laudemus cum hereditate tua

ut·em·ī·ii· ·i·so·c·ut· Confitemini quoniam Tollite portas principes uestras et eleuamini porte aeterna

ut·ī·ii· les et introibit rex glorie Quis

ascendit in montem domini aut quis stabit in loco sancto eius

·i·ī·iiii·i·so·c·ut· innocens manibus et mundo corde. Veni domine Confortamini etiam nolite

timere ecce enim deus noster retribuet iudicium ipse ueniet et saluos nos faciet

·i·em·ī·iiii· ·i·so·c·ut Tunc aperientur oculi caecorum et aures surdorum audient tunc

·i·em·ī·iiii· ·i·so·c·ut· salien don claudus quasi ceruus et clara erit lingua mutorum Audite itaque

domus dauid non pusillum uobis certamen prestare hominibus quoniam dominus prestet certa

men propterea dabit uobis dominus signum ecce uirgo in utero accipiet et pariet filium

·i·ī·i· et uocabitur nomen eius emmanuel ipse Ecce uirgo concipiet et pariet filium et

uocabitur nomen eius emmanuel.

·i·ī· Rorate caeli desuper et nubes pluant iustum aperiatur terra et germinet saluatorem

·i·ī·ii·i·so·c·ut· ·m·ī·i· Caelienar Prope est dominus omnibus inuocantibus eum om

·ut·ī·iii·i·so·c·ut· nibus qui inuocant eum in ueritate Laudem domini

·ut·em·ī·iiii· ·i·so·c·ut· loquetur os meum et benedicat omnis caro nomen sanctum eius Haue

maria gratia plena dominus tecum benedicta tu in mulieribus

·ut·em·ī·iiii et benedictus fructus uentris tui Quomodo in me

fiet hoc qui uirum non cognosco spiritus domini superueniet in te

·i·em·ī·iiii· ·i·so·c·ut· ·i·em·c·ut· et uirtus altissimi obumbrauit tibi Ideoque quod nascetur ex te sanctum

uocabitur filius dei Ecce uirgo concipiet

Prope es tu domine et omnes uiae tuae ueritas

initium cognoui de testimoniis tuis quia in aeternum fundasti ea. Beati immaculati. Ostende nobis

domine misericordiam tuam et salutare tuum da nobis. Bene

dixisti domine terram tuam auertisti

captiuitatem iacob. Deus tu conuertens. Benedixisti. Misericordia. Ecce dominus

ueniet et omnes sancti eius cum eo et erit in die illa lux magna

ueniet ostende nobis faciem tuam domine qui sedes super cherubim

et salui erimus. Qui regis. A summo caelo egressio eius

et occursus eius usque ad summum eius. Caeli enarrant

gloriam dei et opera manuum eius adnuntiat firmamentum

In sole posuit tabernaculum suum et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo

A summo caelo egressio eius

sus eius usque ad summum eius. Domine

deus uirtutum conuerte nos et ostende faciem tuam et salui erimus

Excita domine potentiam tuam et ueni

ut saluos facias nos. Excita domine potentiam tuam et ueni

ut saluos facias nos. Qui regis israhel intende

qui deducis uelut ouem ioseph qui sedes super cherubim apparens coram

effraim beniamin et manasse. Qui regis israhel intende

qui deducis uelut ouem ioseph. Qui sedes super cherubim appare

coram effr... beniamin et manasse ... Excita
do... mine potentiam tuam et ueni ut saluos facias
nos Exulta satis filia sion predica filia hierusalem
ecce rex tuus uenit tibi sanctus et saluator Loque... tur pacem
gen...tibus et potestas eius a mari usq; ad mare et a flumine usque
ad terminos orbis terrae rex Quia ecce uenio et habitabo in medio tui
dicit dominus omnipotens e... et confugient ad te multa
die... om nes gentes et erunt tibi in plebe exul... Exulta
ut gigas ad currendam uiam a summo caelo egressio eius et occursus eius usque ad summum eius
Hodie scietis quia ueniet dominus et salua
bit uos et mane uidebitis gloriam eius Dñe ... Hodie scietis quia ueniet
dominus et saluabit uos et mane uidebitis gloriam eius
Qui regis israhel intende qui deducis uelut ouem ioseph qui sedes sup
cherubin appareas coram effraim beniamin et manasse
Tollite portas principes uestras et eleuamini portae aeternales et introibit rex
glorie Domini est terra et plenitudo eius orbis terrarum et uni
uersi qui habitant in eo. et introibit Ipse super maria fundauit eam et super flu
mina preparauit ea ... Reuelabitur gloria
domini et uidebit omnis caro salutare dei nostri ...
Dominus dixit ad me filius meus es tu ego hodie genui te Quare Te in

6

principium in die uirtutis tue in splendoribus sanctorum ex utero ante luciferum
genuite. Dixit dominus domino meo sede a dextris meis donec ponam inimicos tuos
scabellum pedum tuorum. Dns dx. ad me. Letentur celi et exultet terra.
ante faciem domini quoniam uenit. Cantate domino canticum nouum
cantate domino omnis terra. ante. Cantate domino benedicite
nomen eius bene nuntiate de die in diem salutare eius. ante. In splendo
ribus sanctorum ex utero ante luciferum genuite.
Lux fulgebit hodie super nos quia natus est nobis dominus et uocabitur admirabilis
deus princeps pacis pater futuri seculi cuius regni non erit finis. Dns regnauit
Benedictus qui uenit in nomine domini deus dominus et inluxit nobis
A domino factum est et est
mira bile in oculis nostris.
Dns regnauit decore. Deus enim firmauit orbem terre
qui non commouebitur parata sedes tua deus ex tunc a seculo tu es
Do minus regnauit decore indutus
induit dominus fortitudinem et precinxit se
uirtute. ante. Mirabilis in excelsis do
minus testimonia tua credibilia facta sunt nimis domum
tuam decet sancta do mine in longi
tudinem die rum ex tc.
Exulta filia Laudafilia hierusalem ecce rex tuus uenit sanctus et saluator mun
sion

P... est nobis et filius datus est nobis cuius imperium super humerum eius
... bitur nomen eius magni consilii angelus. Cantate. Viderunt om
nes fines terrae salutare dei nostri iubilate deo omnis terra
V Notum fecit do minus salutare suum ante conspectum
gentium revelabit iustitiam suam. Dies sanctificatus. Tui sunt caeli
et tua est terra orbem terrarum et plenitudinem eius tu fundasti iustitiam
et iudicium preparatio sedis tuae. V Magnus et metuendus super
om nes qui in circuitu eius sunt tu dominaris potestatis maris motum autem
fluctuum eius tu mitigas. V Misericor dia et veritas preibunt
ante faciem tuam et in bene placito tuo exalta
bitur cor nu nostrum iusti. Tu humiliasti sicut vulnera
tum superbum et in virtute brachii tui dispersisti inimicos tuos firmetur ma
nus tua et exaltetur dex tera tua domine Vide
runt omnes fines terrae salutare dei nostri

Etenim sederunt principes et adversum me loquebantur et iniqui persecuti
sunt me adiuva me domine deus meus quia servus tuus exercebatur in tuis
iustificationibus. Beati. Sederunt principes et adversum me loquebantur
et iniqui persecuti sunt me V Adiuva me domine
deus meus salvum me fac propter misericordiam tuam
V Video caelos. In virtute tua domine laetabitur iustus et super salutare

7

tuum exultauit uehementer desiderium anime eius tribuisti ei domine Vitam

petiit et tribuisti ei longitudinem dierum in seculum

seculi. Magna est gloria eius in salutari tuo magna est

gloria eius in salutari tuo gloriam et magnum decorem impones super e

um. Video celos apertos et iesum stantem ad dexteris uirtutis

dei domine iesu accipe spiritum meum et ne statuas illis hoc peccatum quia nesciunt

quid faciunt. IN SCA MISSA STEPHANI

Ego autem sicut oliua fructificaui in domo domini speraui in misericordia

dei mei et expectabo nomen tuum quoniam bonum est ante conspectum

sanctorum tuorum Quid gloriaris. Iustus ut palma florebit sicut cedros liba

ni multiplicabitur in domo domini

Ad adnuntiandum ma ne misericordiam tu am

et ueritatem tu am per noctem. Gloria et honore

coronasti eum et constituisti eum super opera manuum tuarum

Do mine. Do mine dominus noster quam

admirabile est nomen tuum in uniuersa terra quoniam eleuata est ma

gnificentia tua super celos. Quid est ho mo quod me

mores ei us aut filius hominis quoni

am uisitas eum um. Magna est gloria eius in

salutari tuo gloriam et magnum decorem impone super eum domine. Domine inuitati

In medio ecclesie aperuit os eius et impleuit

eum dominus spiritu sapientie et intellectus stolam glorie induit eum Bonum est

Exiit sermo inter fratres quod discipulus ille non moritur Sed sic eum

uolo manere donec ueniam tu me sequere Hic est discipulus

Iustus ut palma florebit sicut cedros que in libano est multiplicabitur

Bonum est confiteri domino et psallere

nomini tuo o altissime sicut Ad adnuntiandum mane misericor

diam tuam et ueritatem tuam per noc

tem Plantatus in domo domini in atriis

domus dei nostri florebit

sicut cedrus Exiit sermo inter fratres quod discipulus ille

non moritur et non dixit iesus non moritur sed sic eum uolo manere donec ueniam

Ex ore infantium deus et lactantium perfecisti lau

dem propter inimicos tuos Domine dominus noster Anima nostra sicut passer

erepta est de laqueo uenantium Laqueus

contritus est et nos liberati sumus adiutorium nostrum in nomine

domini qui fecit caelum et terram Anima nostra sicut

passer erepta est de laqueo uenantium Laqueus contritus est et nos liber

ati sumus Nisi quod dominus erat

in nobis dicat nunc israhel nisi quia dominus erat in nobis

Torrentem pertransiuit anima nostra forsitan pertransisset

anima nostra aquam intollerabilem benedictus dominus qui non dedit nos in
captione dentibus eorum Vox in rama audita est ploratus et ululatus
rachel plorans filios suos noluit consolari quia non sunt Q̄m eleua

Sacerdotes tui domine induantur iustitiam et sancti tui exultent
propter dauid seruum tuum non auertas faciem christi tui Mem... tid
Ecce sacerdos magnus qui in diebus suis placuit deo Non est
inuentus similis illi qui conseruaret legem excelsi Inueni dd
Inueni dauid seruum meum et in oleo sancto unxi eum manus enim mea auxilia
bitur ei et brachium meum confortauit eum Potens es domine et ueritas tua
in circuitu tuo iudixisti posui adiutorium super potentem et exaltaui ele
tum de plebe de mea Veritas mea et misericordia mea cum ipso et in
nomine meo exaltabitur cornu eius Et ponam in seculum seculi sedem
eius et thronum ei us us sicut dies celi mi
Beatus seruus quem cum uenerit dominus inuenerit uigilantem amen dico uobis
super omnia bona sua constituet eum usq
ultum tuum deprecabuntur omnes diuites plebis adducentur regi uirgines
post ea proxime eius adducentur tibi in letitia et exultatione Eructa
Diffusa est gratia in labiis tuis propterea benedixit te deus in
aeter num Propter ueritatem tem et man
suetudinem et iustitiam et deducet te
mirabiliter ter dextera tua ... Specie tua Offerentur

reges uirgines postea proxime eius offerentur tibi in letitia et exultatione adducentur in templum

regi domino Eructauit cor meum uerbum bonum eructauit cor meum uerbum bo

num dico e go opera mea regi Lingua

mea calamus scribe uelociter scribentis V Diffusa est gratia in labiis tuis

diffusa est gratia in labiis tuis is propterea benedixit te deus

inae tor num Simile est regnum celorum homini negotiatori que

renti bonas margaritas inuenta una pretiosa margarita dedit omnia sua et conparauit

eam

Dum medium silentium tenerent omnia et nox in suo cursu medium iter haberet

omnipotens sermo tuus domine de celis a regalibus sedibus uenit Dns regnauit

Speciosus forma pre filiis hominum diffusa est gratia in la

biis tuis is V Eructauit cor meum uerbum bonum dico

ego opera mea regi lingua mea calamus scri

uelociter scribentis Dns regnauit Dne Tolle puerum et matrem eius et uade in

terram iuda defuncti sunt enim qui querebant animam pueri

Ecce aduenit dominator dominus et regnum in manu eius et potestas

et imperium Omnes de saba uenient aurum et thus defer

tes et laudem domino adnuntiantes V Surge illumina

lumina re hierusalem quia gloria domini super te

orta est Reges tarsis et in sule munera offerent

reges arabum et saba dona adducent et adora bunt eum omnes reges

9

terre omnes gentes servient ei V. Deus iudicium tuum regi da

et iustitiam tuam filio regis iudicare populum tuum cum iustitia et pau-

peres tuos in iudicio omnes gentes servient ei V. Suscipiant

mon tes pa cem populo tuo et

col les iustitiam V. Orietur in diebus ei-

us iusti tia et habundantia pacis donec extollatur luna et domi-

nabitur a mari usque ad mare V. Vidimus stellam eius in oriente

et venimus cum muneribus adorare dominum

In excelso throno vidi sedere virum quem adorat multitudo angelorum psallentes

in unum ecce cuius imperium nomen est in aeternum V. Iubilate. Benedictus

dominus deus israhel qui facit mirabilia magna so-

lus a seculo V. Suscipiant mon tes

pace cem po pulo tuo

et col les iustitiam V. Iubilate V. Iubilate deo omnis

terra iubila te deo

omnis terra servite domino in letitia intrate in conspectu eius

in exultatione quia dominus ipse est deus V. Ipse fecit

nos et non ipsi nos nos autem populus eius et oves pascue eius V.

Laudate nomen eius quoniam suavis est dominus in aeternum

et misericordia eius et usque in seculum seculi veritas

eius V. Fili quid fecisti nobis sic ego et pater tuus do lentes

quere … multis et quid est quod me querebatis aut nesciebatis quia in his que patris mei

sunt oportet me esse

Os iusti meditabitur sapientiam et lingua eius loquetur iudicium Lex dei

eius in corde ipsius. Noli emulari. Iuravit dominus et non

penitebit eum … tu es sacerdos in aeternum secundum or

dinem mel chisedech … Dixit dominus domino meo

se … de … adderit tris meis … Gloria et ho… Posuisti domine

in capite eius coronam de lapide pretioso. Domine in virtute tua

Omnis terra adoret te deus et psallat tibi psalmum

dicam nomini tuo altissime. Iubilate deo omnis. Misit dominus verbum

suum et sanavit eos … et eripuit e… os de interitu eorum.

Confitean… tur domino … misericordie

ei … us et mirabilia eius filiis hominum. Laudate d…

Iubilate deo universa terra iubila…

deo universa ter ra psalmum dicite nomini eius venite

et audite et narrabo vobis omnes qui timetis deum quanta fecit dom…

a … ni me me … alle … luia. Reddam tibi vota mea red

dam tibi vota mea … que … dis tinxerunt

la …

mea … Locutum est os meum in tribulatione mea. Locutum est

os meum in tribulatione me… a … holocausta … medull…

10

ta of

feram tibi uenite Dicit dominus implete hidrias aqua et ferte architri

clinos. dum gustasset architriclinus aquam uino facta dicit sponso seruasti uinum bo

num usque adhuc hoc signum fecit ihesus primum coram discipulis suis

auit ei dominus testamen cum

pacis et principem fecit eum ut sit illi sacerdotii dignitas in aeternum Memento d

Inueni dauid seruum meum oleo sancto unxi eum manus enim mea

auxiliabitur ei et brachium meum confirmauit eum Nihil profici

et inimicus in eo et filius iniquita

tis non nocebit eum Inimici Ueritas mea et misericor

dia mea cum ipso et in nomine meo exaltabitur cornu eius Posui adiuto

rium meum super potentem et exaltaui electum de plebe mea

Misericordiam mea non dispergam ab eo uis deus eius in conspectu

me o Domine quinque talenta

tradidisti mihi ecce alia quinque super lucratus sum euge serue fidelis quia

in pauca fuisti fidelis supra multa te constituam intra in gaudium domini tui

Loquebar de testimoniis tuis in conspec

tu regum et non confundebar et meditabar in mandatis tuis que dilexi

nimis Beati Specie tua et pulchritudine

intende prospere procede et regna

Propter ueritatem Adducentur Fi Liera

gum in honore tuo adstitit regina a dextris tuis in vestitu

de aurato circumdata varieta te Eructavit cor me

um verbum bonum dico ego opera mea

regi Virga recta est virga regni tui dilexisti iustitiam et odisti iniquitatem

propterea unxit te deus deus tuus oleo laetitiae pre consortibus tuis Feci iudicium

et iustitiam domine non calumnientur mihi superbi ad omnia mandata tua dirigebar

omnem viam iniquitatis odio habui ut sup. XIII Sci

Intret in conspectu tuo domine gemitus compeditorum redde vicinis nostris septuplum

in sinu eorum vindica sanguinem sanctorum tuorum qui effusus est Deus venerunt Glo

riosus deus in sanctis mirabilis in maiesta

te faciens prodigia Dextera tua do

mine glorificata est in virtu te dextera manus tu

e confregit inimicus Sctm Letamini in domi

no et exultate iusti et gloriamini omnes recti corde

Beati quorum remisse sunt iniquitates et quorum tecta sunt pec

cata Pro hac orat ad te omnis sanctus in tempo

re oportuno verumtamen in diluvio aquarum multarum ad e

um non proximabunt Multitudo languentium et qui vexabantur a spiritibus

inmundis veniebant ad eum quia virtus de illo exiebat et sanabat omnes ut sup.

Me expectaverunt peccatores XIIII KL FEB SCAE AGNETIS

ut perderent me testimonia tua domine intellexi omni consummatione vidi finem


FEB 0 4 '80
SEP 26 1990


a39003 001275949b

